Allgemeine musikalische Zeitung



Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Unter Mitwirkung von

S. Bagge in Basel, E. F. Baumgart in Breslau, H. Bellermann in Berlin, H. Deiters in Düren, Im. Faisst in Stuttgart, A. Gehring in Bonn, H. v. Gugler in Stuttgart, G. Jacobsthal in Berlin, G. Mayser in Heidelberg, E. Krüger in Göttingen, Jos. Müller in Bonn, G. Nottebohm in Wien, W. Oppel in Frankfurt a. M., R. E. Reusch in Köln, A. Ritter in Magdeburg, L. Stetter in Augsburg, R. Succo in Berlin, G. v. Tucher in München u. A.

herausgegeben von

Friedrich Chrysander.

V. Jahrgang.

Verlag von J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.
1870.

Printed in The Netherlands
Reprint of the original edition
Amsterdam, Frits Knuf

MCMLXIX

Inhaltsverzeichniss.

Grössere Aufsätze.

A.

B.

C.

D.

E.

F

G.

[illegible]

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 5 Januar 1870. | Nr. 1. | V. Jahrgang

Inhalt: A. D. 1870. — [illegible]

A. D. 1870.

Beim Eintritt in ein neues Jahrzehnd [illegible]

[illegible]

Spitzgroschen nicht vermeinen höhere Künstler zu bewahren — ihre edlen Ahnen, sondern sie als lebendige Denkmäler über sich erheben. Wenn nun unseren Tage sogar ein Engländer im Stande ist öffentlich zu bekennen, dass sein Volk keinen Tonsetzer mehr besitzt gleich Tallis, Byrd und Purcell, und klagt, dass seine schöne Literatur tief unter der Instrumentalmusik und älteren stehe — wenn ein Gleiches sogar bei selbstvergötterlichen Franzosen laut wird, was brauchen wir Deutsche uns nicht länger der bescheidenen Selbstkenntniss zu berühmen, falls uns ähnliche Geständnisse nicht recht über die Lippen wollen? Aber es ist auch ein gut Theil deutscher Kunstfreunde, Kenner und Gelehrter, die ein sinkendes Zeitalter — sagen wir als exparte unter Zuschauern — wenigstens in der Poesie nicht leugnen. Sind wir darum schlechter als die Väter? was nun? wir würden es nicht besser machen durch Rühmen. Geht die Kunst deshalb unter? wie würden wir's nicht hindern durch die feurigsten Vorschriften des Gegentheils. Aber beides glaube ich nicht. Haben wir heute ganz andere Aufgaben zu lösen im Drang der Interessen, ethische und religiöse Lebensfragen, so mag die Kunst ohne Schaden eine Weile einruhen, die errungenen Schätze verwerthen, sammeln und bewahren, bis ein neuer Genius kommt, die Wünsche reiche haben zu schwingen noch kühneren Schwunges. (S. 64—65.)

In dieser abblühenden Thätigkeit mag ein Trost liegen für die Menschheit im Allgemeinen; aber was soll der einzelne Künstler damit anfangen, dem politische oder religiöse Fragen durchaus gleichgültig sind, musikalische dagegen das Innerste nach Aussen kehren? Ein solcher Rath, eine Weile auszuspannen, ist schon verschiedentlich ertheilt, auch für das dichterische Deutschland, und in einer Zeit, welche die Zünfte aufhebt, ist es selbst einleuchtend, dass nur diejenige Thätigkeit des Einzelnen von wirklichem Fortschritt gang sein kann, welche mit dem Gemeinwohl eng verwachsen ist. Liesse sich hinsichtlich der fortgesetzten unablässigen Production unserer Zeitgenossen das Gegentheil beweisen, so würde man wohl Anstalt machen, ihnen die Saiten zu zerschneiden — wenn es möglich wäre. Aber es ist schlechterdings unmöglich. Lässt man diese Thätigkeit lose so im Weiter gehen, so zeigt sie sich für alle Zeiten. Dann wie soll anfangen der Genius? Gut — und wie soll er anfangen? doch wohl so, wie alle unsere Genies angefangen haben, als stumme Anfänger? — Unmöglich, um das Wiederholen wäre aber auch jetzt das Aufhören. Die Verwerthung der Schätze der Vergangenheit wird der Musiker nie anders verstehen können, denn als eine Nachahmung, auch sich selbst den Musterformen wenigstens zu entziehen. Gesetzt also, alle Stoffe und Darstellungsweisen unserer Kunst wären wesentlich erschöpft, wir lebten mithin einzig noch vollständig im alexandrinischen Zeitalter, so würde selbst eine lebendig frische Unterhaltung nicht wohl möglich sein ohne fortgesetzte Versuche der Lebenden, in ihrem Sprech sich fortzubewegen. Haben doch auch die alten Alexandriner, die Grossmeister der Kritik an der Spitze, nicht die Rüstung der Poesie und Musik in die Kammer geworfen, sondern unablässig selbst im grossen Epos fortgesungen. Kein wahres Epos ist dadurch entstanden, wie wir wissen, aber es hat sie auch nicht von dem Wahren abgeführt, vielmehr nur um so fester in seinen Kreis gebannt, denn an dem Zeitmaass ihrer eigenen Producte wurde ihnen die Riesengrösse Homer's erst recht anschaulich. Dies wäre also der Nutzen einer lebendigen Kunstübung selbst dann, wenn wir, wie gesagt, uns bereits ganz und gar im alexandrinischen Zustande befänden. Auch dann noch müsste dem Künstler das Recht unverkümmert bleiben, auf seinen eigenen Füssen zu stehen.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Die Kunstformen der griechischen Poesie und ihre Bedeutung von Dr. J. H. Heinrich Schmidt. Leipzig, bei F. C. W. Vogel. 1868 und 1869.

Erster Theil. Die Eurhythmie in den Chorgesängen der Griechen.

Zweiter Theil. Die antike Compositionslehre aus den Meisterwerken der griechischen Dichtkunst erschlossen. Text und Schemata der lyrischen Partien bei Aristophanes und Sophokles. (595 Seiten gr. 8. Pr. 4 Thlr.)

Vorstehendes höchst bedeutende Werk, wenngleich zunächst dem Gebiet der Philologie angehörend, hat vollen Anspruch auch in den Spalten einer musikalischen Zeitschrift Erwähnung zu finden, da das Princip, das in ihm [illegible] worden ist, nicht ein grundumwälzendes genannt werden muss. Es dürfte kaum ein anderes Werk der Neuzeit von gleicher reformatorischer Wirksamkeit aufgeführt werden können als das des Verfassers, und noch ist nicht die Hälfte der ganzen [illegible] Arbeit zu Tage gefördert. Das Buch stösst freilich Sturm gegen die hergebrachte Theorie von Längen und Kürzen bei allen Sprachen, auf denen bis jetzt alle Metrik beruht und deren Lehren er als einen unverstandenen und unverständlichen Formalismus bezeichnet, dessen leidige Last der Jugend erspart werden müsse. An die Stelle dieser bis jetzt für unerschüttert gehaltenen Silbenmessungs-Theorie setzt der Verfasser besser philosophische Gesetzlichkeit, den strengsten Anforderungen der Wissenschaft genügend, ein musikalisches Princip, dessen bisher ungeahnte Herrschaft geradezu durch den Scharfsinn und die eigene musikalische Begabung des Verfassers von ihm nicht bloss wahrgenommen, sondern auch mit überzeugender Klarheit nachgewiesen worden ist und zwar an einer so bedeutenden Zahl aller Formen, dass kaum ein Zweifel an der Richtigkeit dieser Entdeckung übrig bleiben wird. Da der Verfasser in dem ersten Bande seines Werkes, welcher den Titel trägt «Die Eurhythmie in den Chorgesängen der Griechen», gleichsam den Unterbau seines Systems giebt, so ist es nicht unangemessen, seine Ansicht von dem Gang der Entwicklung der Dichtkunst und Musik bei den Griechen, die aber auch mit der anderer Culturvölker übereinstimmt, kürzlich zu berühren. Die griechische Dichtkunst hat sich unter dem Einflusse jenes musikalischen Princips nach vier Grundformen entwickelt. Diese Formen sind die recitativische Poesie, ursprünglich mit anfangs gesangsähnlichem Vortrage, später rein declamatorisch oder für die blosse Lectüre bestimmt. Zweitens die rein lyrische Poesie für Gesang und Leier in strophischer Form, erst bei den Römern declamatorisch werdend. Drittens die Marschtypen, in denen Poesie und [illegible] herrschen, die mit denen unserer modernen Lieder-Poesie und -Musik stimmen. Endlich die chorische Lyrik für Gesang mit kunstvollem Tanz, und namentlich die Formen dieser Poesie bespricht dieser erste Band, der sämmtliche Chöre des Aeschylos und sämmtliche Oden Pindar's nach diesem Princip geordnet enthält. Der Verfasser lehnt seine Theorien [illegible] an dem alten klassischen Material nachzuweisen, hat hierzu ein ausgewähltes Feld gehört. Ist klar, aber welches Licht ist nicht schon durch diesen ersten Band schon auf das Gebiet dieser altklassischen Poesie gefallen! Wie Mancher mag, wenn er an seine Primanerzeit zurückdenkt, sich der unerquicklichen Stunden erinnern, in welchen sich der gelehrte Rector abmühte, ihm die Chöre der

griechischen Tragiker nach ihrer metrischen Form gefügig zu machen, wobei namentlich die unschönen, oft widersinnigen und immer gewaltsamen Wortverrenkungen auf des Rectors Autorität hin als unbegreifliche Seltenheiten der klassischen Poesie mit in den Kauf genommen, im Ganzen aber doch blos wenig verstanden wurden. Noch schlimmer ging es mit dem Pindar. Man ahnte hie und da stellenweise eine rhythmische Schönheit, aber auch hier blieb das Meiste in einem unaufgeklärten Nebel sitzen. Es waren eben die schweren griechischen Dichter, deren Formen uns nicht mehr recht verständlich und einleuchtend werden wollten, denn kaum die verschiedenen Auffassung der Gelehrten selbst. Suchte man Rath bei den alten Metrikern und den Musikern der Griechen, dann gerieth man sicher in die allergrösste Verlegenheit, da Einem nämlich bald nicht was sie lehrten und bei den Anderen was man mit Thun die uns musikalisch rein unverwendbar waren. Diese dunkeln Stellen der alten klassischen Literatur sind freilich seit der letzter Zeit in bewunderungswürdiger Weise und zwar durch deutschen Scharfsinn aufgehellt worden. Wir brauchen, was die theoretische griechische Musik anlangt, nur die Namen Bellermann, Fortlage und Westphal zu nennen, allein was die Aufklärung jener Dichtungsformen betrifft, steht der Verfasser der »Eurhythmie« einzig da. So wie er seinem ersten Bande sämmtliche Chorlieder des Aeschylos und Pindar's sämmtliche Gedichte schematisirt eingereiht hat, so enthält der zweite Band die antike Compositionslehre — allerdings nicht in dem [illegible] Sinne zu nehmen — die lyrischen Meisterstücke des Sophokles und Aristophanes zum ersten Male, man kann wohl sagen überzeugend erschienen. In dieser Fassung sind diese Dichtungen, die sich unter der Musik einem musikalischen Principe zu wahrhaft vollendeten Formen abrunden, ein schlechterdings Eigenthum des Verfassers, der mit der Vollendung seines auf vier Bände berechneten Werkes zugleich das Material, welches die klassische Zeit bietet, vollständig nach seinem Princip bearbeitet dem Publikum vorlegen wird. Im dritten Band wird man die lyrischen Stellen des Euripides und im vierten eine Metrik der griechischen Sprache auf rhythmischer Grundlage erhalten. In [illegible] Jahren hat der Verfasser mit einer seltenen Arbeitskraft ausser jenen zwei ersten starken Bänden auch noch einen Leitfaden in der Rhythmik und Metrik herausgegeben, der so zu sagen sein grosses Werk verjüngt im Abrisse zeigt und am geeignetsten sein dürfte, sich den Zugang zu dieser vorzüglichen Arbeit zu eröffnen und dessen Einführung auf gelehrten Schulen selber nicht lange auf sich wird warten lassen.

Das Studium dieses Werkes muss bildend und veredelnd auf den musikalischen Sinn zurückwirken, der sich hineinempfunden hat in die hohe Vollendung dieser poetischen Kunstformen, die jetzt vollkommen so dem auf anderen Gebieten so glänzend bewährten Schönheitssinne der Griechen stimmen. Gerade bei dem Streben der Musiker unserer Tage, den Wurf ihrer Kunst in einer Vermischung und Verwischung der herkömmlichen Formen zu suchen, werden die hier aufgestellten festgeschlossenen periodisirten Formen, in denen das Pathos der menschlichen Seele so einzig in seiner Art sich offenbart hat, nicht anders als veredelnd und zusammenziehend wirken können. Bisher wollte sich die alte Sage von der Macht der Musik mit dem, was wir von griechischer Musik wussten, nicht zusammenreimen lassen; vielleicht war es dem Verfasser aufgespart, die Wahrheit dieser Sage glänzend darzuthun. Möchte ihm Kraft und Lust bleiben, seine treffliche Arbeit zu Ende zu führen!

Nur noch einige Worte über die Ausstattung des Werkes, das wegen eigens für dasselbe erst zu schaffenden Typen seine besonderen Druckschwierigkeiten gehabt haben muss und das demnach mit grosser Sauberkeit und Correctheit von der Verlagshandlung hergestellt worden ist, so dass das Werk auch in dieser Beziehung ein Musterwerk genannt werden kann.

Dr. Julius Klengel.

Theorie der Neuhochdeutschen Metrik von **Rudolf Westphal.** Jena, Carl Doebereiner. 1870. XVIII und 239 S. [illegible]

Hier erhalten wir gewissermassen ein Seitenstück zu dem obigen Werke von Schmidt, oder doch eine in ähnlichem Geiste durchgeführte Arbeit, ausgehend von einem anerkannten Meister auf dem Gebiete der rhythmischen und musikalischen Kunst der Griechen. Der Herr Verfasser beginnt sein Vorwort mit einem bekannten Worte Platen's über die metrische Armuth der deutschen Sprache, um demselben meinen den entschiedensten Widerspruch und dieses ganze Werk als Widerlegung entgegen zu setzen. Die Widerlegung ist allerdings von Platen selbst zu führen, der in einer anderen Sprache schwerlich solche Nachbildungen schwierigster griechischer [illegible] Metra zu Stande gebracht hätte. Aber Herr Westphal legt hierauf nicht mehr Gewicht, als die Sache verdient, und behauptet, dass derartige Nachbildungen von complicirten Metren der Alten im recht eigentlichen Sinne als Kunststücke angesehen werden müssten, die nur von wenigen zu Stande gebracht werden können und wohl um was gutes leicht von denjenigen, welche als wirklich gottbegnadete Dichter in der metrischen Form nur ein accessorisches Accidens, nur eine äussere Ornamentik des poetischen Gebildes erblicken. »Vielmehr«, meint er, »ein deutscher Dichter ersten Ranges wird, was ihn bewegt, immer am Schönsten und gefälligsten in den nationalen Formen aussprechen, die keineswegs so monoton und rhythmenarm sind wie Platen glaubt, sondern die kunstreichsten Gestaltungen und die grösste rhythmische Mannigfaltigkeit zulassen. Derjenige weiss wenig von den Rhythmen der Griechen, der da glaubt, die deutsche Poesie könne derselben nur durch Nachbildung der künstlichen Strophen-Schemata der Griechen theilhaftig werden. Der Reichthum griechischer Rhythmik zeigt sich eben so sehr in deren einfacheren trochäischen und jambischen Bildungen und die deutsche Poesie braucht sich diese Mannigfaltigkeit nicht erst von aussen her durch Nachbildung antiker Formen künstlich anzueignen, sondern besitzt sie längst schon in ihren volksthümlichen Metren als ächtes Eigenthum« (Vorwort S. VI.) Wir theilen diese Worte mit, weil man daraus klar ersieht, dass die vorliegende »Metrik« nichts gemein hat mit den Versuchen der Philologen, »den Schlagen« unsere Sprache in einen mit allem Aufwande von Gelehrsamkeit zusammengeklitterten griechischen Stiefel einzuzwängen, sondern dass das Eigentliche und naturgemässe oder national Gegebene hier zur Grundlage gemacht wird. Von hieraus ist, wie uns bedünken will, so bei mit Platen eine [illegible] Aussöhnung möglich, denn die charakteristisch ausgebildeten Kunstformen besitzt die deutsche Sprache doch nicht. Ihr Werth und ihre Fähigkeit liegt eben in ihrer Universalität, und diese allumfassende Anschmiegsamkeit würde ihr nicht eigen sein, wenn sie nicht an den einfachsten Grundlagen des metrischen Baues bis zur Einförmigkeit festgehalten hätte. — Das Zweite, was Herrn Westphal's Schrift auszeichnet, ist der durch und durch musikalische Grundzug, und deshalb finden wir uns noch veranlasst, dieselbe hier sofort anzuzeigen. Der Verfasser hat schon in seinen früheren Werken genugsam bewiesen, dass er richtige und tiefe Anschauungen besitzt von dem [illegible] Zusammenhange, der zwischen Poesie und Musik besteht, [illegible] weiss, was eine Strophe ist und wodurch sich der wahre Rhythmus gestaltet. Es wird nun für Viele interessant sein zu erfahren, wie sich die Anwendung Westphal'scher Grundsätze auf die deutsche Sprache ausnimmt. Wir schliessen diese vorläufige Anzeige mit einem Satze, den wir S. 43 lesen und

der mehr sagt, als eine lange Auseinandersetzung. »Die Anfänge unserer weltlichen Lyrik bildet das gesungene Lied, das Volkslied des 15. und 16. [richtiger: des 15. bis 16.] Jahrhunderts, also die Musik.«

The English Drama and Stage under the Tudor and Stuart Princes 1543—1664. Illustrated by a series of Documents, Treatises and Poems. With a Preface and Index. London, 1869. 8. (*Roxburgh Library.*)

Die reiche Literatur über die Geschichte der englischen Bühne und dramatischen Kunst ist durch die vorliegende Publication um ein wichtiges Werk bereichert. Es ist gedruckt für die Subscribenten einer Gesellschaft, welche sich »Roxburgh Library« nennt und schon Balladen-Sammlungen und mehrere andere Denkmäler der Literatur zu Tage gefördert hat. Der angezeigte Band über das alte Theater enthält 32 Documente und 13 Abhandlungen (*Treatises*) von grosser Bedeutung. Die englische Bühne hat vor allen nicht nur die grössten Dramen erzeugt, sondern besitzt zugleich eine so reiche und interessante Theater-Geschichte, dass auch in dieser Hinsicht kein anderes Theater sich mit ihr messen kann.

Musikalische Briefe aus der neuesten Zeit. Herausgegeben von Dr. **Eduard Krüger**. Münster, Ad. Russell. 1870. 89 S. 8.

Zwei »Des Freunde«, Hanslitus und Florestan, schreiben sich hier ihre Meinungen über neue musikalische Werke. Das Büchlein handelt von Vielem, eigentlich aber nur von Brahms und zum drei Viertel Theile von dessen »Deutschem Requiem«. Die Briefe sind sehr unterhaltend, sie lesen sich angenehm und sind geschwätzig geschrieben, womit wir nur sagen wollen, dass sie in dem richtigen Bewusstsein gehalten sind, dass man mit der Feder in der Hand nicht schwätzen kann, der Sal am besten sein Steckenpferd zu sparen. — Wie haben schon gesagt, welches der Hauptpunkt ist, um den sich diese brieflichen Unterhaltungen drehen; daran reiht man an Ort und Stelle verfolgen, was berühren hier nur einige Einzelheiten. S. 47 liest man die treffende Bemerkung, »dass alle Musik hinaus gezwungener Vollsfülle[illegible] auf dem Gebiete des Geschichtlichen kleinen und grossen Wirkungen arbeite, denn es keine Melodie verpflanzt in den *dritten* Ton, wenn dir der erste verloren ist.« — Eine sehr spezielle Erklärung über die jetzt vielfach erörterte Frage, ob und wie weit ältere Tonwerke mit moderner Instrumentation zu versehen seien, findet der Leser S. 42; sie lautet: »Ich will, dass unter zwei Werken der der höheren Absicht siege. Das ist's, warum ich Händel und Bach lieber in ihrem angeborenen Kleide schauen als in dem geborgten Flitter des verschönernden Fortschritts. Ich will, dass der höhere Mensch den Held und Meister seine Sache bestimmen lasse, was Geist hat. Das hat aber eigenen Geist. Was hat da so der sonst scharfsinnige Instrumental-Unverstand unterwegs gebracht mit seinen modernisirten verschönerten Bachcantaten? Nur dieses, dass die ursprünglichen Tonwerke ausgeschlossen, dass statt des mystisch-bachischen Cantors — der Professor sich blähte, fast in Frack und Glacé! Erinnere dich, wie wir zu Zeiten Mozarts freilich voll geistreiche angelegten Orchester zum Messias mehrmal durchgemacht, schliesslich aber bei unserer reiferen Selbständigkeit die Originalnoten behielten. Die Gäste aller Partitur hatte durchgehends Geigenquartett und Orgelbass, nur bei höchsten Glanzstellen erschallt dazu *tromp* und *dyam.* — da fühlen wir begeistert. Nun lass erst ganz... man hören wie aufrichtige Menschenkehle und Du schuldigtest [[illegible]] gegen den hochbegabten Mozart, er habe die edle Einfalt des Chors ‚*Der Mond ist aufgegangen*' vom Gürtel herab durch seine Flöten

und Schalmeien, Hörner und Fagotten in Dampf verblasen, die Stimmen alle in ein Nebel beschleierten nebligen Geigendunst versenkt. Dass solches noch auffallender erscheint beim Sologesang, bedarf ja wohl keines Ausdrucks; denn eine goldglänzende Sopranstimme wird durch qualmenden Klarinetten hören nicht gehoben, sondern verwischt. Nur bei Zahlen und Massen gilt das Rührende ... [illegible] Die Menge muss es bringen! Mit Recht sagt man, dass die grosse Instrumentirung passe heute zu unseren grossen Aufführungen in unseren Riesenfesthallen, Musikfesten und Monstre-Concerten, deren geringere Zahlen in die Hunderte gehen, die besten ausgewachsenen in die Tausende. Wohl aber dass bin ich zu weit, in gleich so ungebildet, um den Vorzug davon einzusehen, wie viel Nullen man bieten die Zahlen setzt. Da erlebst, heute unterrichtet als sehr bedingtes Gut; letzteres als Du ein Concert im Crystallpalast zu Sydenham überstanden — jene colossale Tonmasse, die niemand vollkommen hört, weder Hörer noch Sänger noch Director, und was mit emfangene Eindrücke enthalten wie wir. Dem Freunde, der uns nichts Näheres mitteilt, als ein Billionen dieses zur Nachricht, dass Beethoven einst sich wünschte, lebenslang nur ein Orchester von so wackeren Deutschen unter sich zu haben — Jeden wird's ein Leben herrlich und frei! — Dieser letzte der Titanen wusste wohl was ganz Anderes heisst in der weiten Gotteswelt. Ihm wäre schwerlich Wunsch zu Theil geworden bei einer monster exhibition, wo 10,000 gegen *Hail Columbia* brüllen. [S. 40—41.] Schon im 16. Jahrhundert beschränkte Sechzig einmal in jeder Hofkapelle gut und stark besetzte Kapelle, wie sie z. B. unter Orl. Lassus in München vorhanden war. Die Sänger in Rom um 1600 und die Instrumentisten um 1780 unter Fux in Wien machten zwar mehr in Masse, aber welchen Nutzen hat die Kunst davon gehabt? Ein so weltberühmtes in neuern Zeiten so genau abgewogenes Orchester wie das Mannheimer um 1770 war auch ungefähr sechzig Mann stark, seinem Sängerchor etwa gleich an Zahl wie an Macht. Hieraus möchte hervorgehen, dass die grössten Meister aller Zeiten hinsichtlich der Besetzung gleicher Ansicht waren und unter günstigen Verhältnissen auch so mässig dieses bei Normalkörper zu Stande brachten. Allerdings muss man an diesen Gründen das gebührende »Fortschritte in unserer Kunst« und eine ganz erhabene Verdammung heutiger Monstrecultur! Was die originale Begleitung zu Händel's Messias angeht, so können wir die Gelegenheit nicht vorüber gehen lassen zu bemerken, dass die Beschränkung der (in den Einzelgesängen verwendeten) concertirenden Begleitung auf blosse Violinen sich aus der Entstehung dieses Oratoriums erklären möchte. Händel schrieb das Werk für Dublin, wo ihm sein Londoner Orchester fehlte und nur ein einziger hervorragender Solospieler vorhanden war, sein Freund Dubourg, der Violinist. Dass der Messias, wenn ursprünglich für London calculirt, hie und da auch wohl noch mit anderen concertirenden Solo-Instrumenten ausgestattet wäre, dürfte kaum zu bezweifeln sein. Ob jetzt, wo die Melodie nicht mehr im Glühen lebt, sondern der Gesang längst zu Ende gebracht hat, noch ein Anderer, selbst ein Mozart, mit Bewusstsein und Erfolg eine solche Uebermalung unternehmen kann, gehört freilich auf ein anderes Blatt. Hier soll nur daran erinnert werden, dass man sich hüten möge, aus der Geigenrolle im Messias ein Dogma zu abstrahiren.

Wie ein rother Faden zieht sich durch diese Briefe der Gedanke, dass sich instrumentale Gedanken und Formen in unsere modernen Gesangswerke eingenistet haben. »Schädlich ist — schreibt Hanslitus, durch den hauptsächlich der Verfasser spricht — schädlich ist das Uebergewicht des Instrumentalismus, bei dem wir zwar alle seit Beethoven's Tode herangewachsen sind, aber darum noch nicht zum Ge-

wenn der hohen Kunst, nicht zum Vortheil der edlen Heranzugebildenden, die wir in der Tonwelt suchen, die wir fördern müssen, wo es einmal auf die reine Form in dem Lichtschein anzuschauen, dazu sie geschaffen ist. Jenen Instrumentation der Stimme, das ja über ein Menschenalter in unsere Kunstwerke eingedrungen ist, beruht ja nicht auf irgend einem einzelnen Merkmal, es ist der ganze Habitus dessen Gesangsgemeinschaft zu Grunde, was empfunden (S. 43). Sollte wohl noch etwas überzeugender demonstrirt werden sollen. Wenn unseren Kindern erst durch Singunterricht statt durch Clavierunterricht die Elemente und Fundamente der Musik fix gebracht werden, so wird sich schon stehe ändern. Die Stimme ist auch ein besseres Talentmesser, als die zehn Finger, bei denen oft erst nach zehnjähriger Quälerei erkannt wird, dass kein einziger von ihnen zur Musik taugt. Das musikalische Actenstaub [illegible] wird auch sehr zusammenschwinden, sobald das Clavier der Stellung eines allgemeinen menschlichen Stapelgutes enthoben und an den ihm gebührenden richtigen Platz gebracht ist. Und dann unsere Aufführungen echter, grosser oder kleiner Gesangwerke erst eben so organisirt, eben so häufig und eben so gut, wie die unserer instrumentalen Symphonie- und Kammermusik-Concerte, so könnte es der richtigen Jugendbildung die wahre Geschmacksbildung der reiferen Jahre, und wie könnten dann dem Weiteren getrost entgegen sehen. Die Bemerkungen von Eusebius über die instrumentale Natur unserer Vocalmusik und direct zu Brahms' Adresse gerichtet, was uns noch [illegible]fern besonders passend scheint, weil wir Niemand zu nennen wüssten, der mehr als Brahms befähigt und geneigt wäre, Fragen von so tiefgreifender musikalischer Bedeutung offenen Sinnes zu prüfen und den Befund der Wahrheit seiner eigenen Thätigkeit als Richtschnur voranzustellen.

Ein Beispiel aus dem schnellen Verschwinden des ersten glänzenden Rausches und dagegen von dem unverdrängbaren Beharren des wahrhaft Gehaltvollen wird S. 46 angeführt, was man nebst Anderem an Ort und Stelle nachlesen möge. Und hiermit rufen wir dem lieben Ensemble ein fröhliches Neujahr zu und wünschen ihm beim Eintritt ins Greisenalter den ungeschwächten Bestand körperlicher Kraft und geistigen Mutterwitzes.

Ein Ausspruch J. S. Bach's über Fugen.

(Mitgetheilt von G. Nottebohm.)

Seite [illegible] des ersten Bandes von Marpurg's »Kritischen Briefen« findet sich eine Aeusserung Sebastian Bach's betreffende Stelle, welche dem Anschein nach ganz unbekannt ist. Ihrer Mittheilung mögen einige Bemerkungen vorausgeschickt werden.

Wie Marpurg's »Historisch-kritische Beiträge« vom Jahre 1756 (Bd. 2, S. 123 ff.) melden, hatte Jemand im Auftrag der »Gesellschaft« die Kritik über eine Fuge von Kirnberger übernommen. Diese Kritik, in Form eines Briefes geschrieben, wurde veröffentlicht in erstermähnten »Kritischen Briefen« vom 2. bis 16. Februar 1760. Sie ist datirt: »Harlem, am 27. Dec. 1759«; der Verfasser unterschreibt sich: »Neugierigen Anonymus«. Wer dieser Neugierige Anonymus?« ist, lässt sich mit Bestimmtheit nicht angeben. Schwerlich wird in Harlem Jemand gelebt haben, der die Kritik geschrieben haben könnte *). Es ist vielleicht zu vermuthen, dass der Verfasser auf guter Bereiten

*) Organist an der grossen Orgel in Harlem war H. Radecker. Ein Gelegenheitsmann der Kritischen Briefe war J. W. Lustig, der auch unter dem Pseudonym »Wohlgemuth« geschrieben ist. Ueber welchen derselbe war eben Organist zu Groningen. Marpurg war Organist in Amsterdam. Seymour, der Herausgeber eines Wörterbuchs, lebte in Vlissingen u. s. w. Keinem dieser Männer lässt sich die Autorschaft beilegen.

Ihm und kein Anderer als Marpurg war, der mit Kirnberger lange in Fehde lebte und es für gerathen halten mochte, sich unter einem Pseudonym zu verstecken. Der pseudonyme Verfasser tadelt an Kirnberger's Fuge Mancherlei; er spricht die Ansicht aus, dass immer Zwischengedanken und andere Tonarten in einer Fuge vorkommen müssen und beruft sich dann auf J. S. Bach's Fugen und auf mündliche Aeusserungen desselben. Die Bemerkungen, welche J. S. Bach in den Mund gelegt werden, sind nun jedenfalls lieb und werth: wie denkende Signatur Eigenschaften, die nicht wenig zum Besten seiner Fugen beitragen. Welche aber der zwei Contrapunktisten sind die Bach's Urtheil trifft, wird sich schwerlich nachweisen lassen. Das Signalement des ersten passt ziemlich auf einen Anhänger der altitalienischen Schule.

Die erwähnte Stelle lautet: »Bedenken Sie einmal, wie vielmal man das Hauptthema in einer Fuge hören muss. Wenn man ihn nun auch dazu in eben derselben Tonart, es sey gleich höher oder tiefer, oder was anders dazwischen, immer in einem weg hören muss, ist es anders möglich, den Ekel zu verbeissen? Wahrlich, so dachte der grosse Fugenmacher unserer Zeiten, der alte Bach, nicht. Jeder in seine Fugen an: Wie viel künstliche Versetzungen des Hauptsatzes in andere Tonarten, wie viel vortrefflich abgepasste Zwischengedanken finden Sie da nicht. Ich hörte ihn selbst einmals, als ich bey meinem Aufenthalte in Leipzig mich über gewisse Materien, welche die Fuge betrafen, mit ihm besprach, die Arbeiten eines alten mühsamen Contrapunctisten für trocken und hölzern, und gewisse Fugen eines neueren nicht weniger grossen Contrapunctisten *), in der Gestalt, wie sie, in welcher sie aufs Clavier appliciret sind, für pedantisch erklären hören; weil jener immer bey seinem Hauptsatze, ohne einige Veränderung, bleibt, dieser aber, wenigstens in den Fugen, wovon die Rede war, nicht Feuer genug gezeigt hatte, das Thema durch Zwischenspiele aufs neue zu beleben.«

*) An [illegible] dieses »Abgesagte Fugensprache« darf man wohl nicht denken, weil Marpurg diesen Autor schwerlich den nicht [illegible] grossen« Contrapunktisten beigezählt haben wird. Von den letzten Sammlungen solcher Clavierfugen gab der berühmte Meister Muffat 1710 [illegible] »Sonate d'intavolatura per l'Organo e il Cembalo« heraus, sind diese ganz nach Händel seinem Muster gearbeitet. Sind es aber, so ergibt sich [illegible] man von einem Theoretiker erwarten, und dabei im Ganzen gewiss kein passender Beleg für Bach's Urtheil. Chr.

Briefwechsel.

I.

In dem Briefwechsel S. 200 Nr. 52 d. Ztg. vom vor. Jahre beantworten Sie die Frage des Herrn S. Bagge, ob die Köhler'schen Singspiele zu ihrer Zeit in Musik gesetzt worden waren, mit der sehr gerechtfertigten Klage, dass zugleich eine vollkommen motivirte Anklage wird, dass wir Deutschen seit Gottsched's Rechten »Nöthiger Vorrath zur Geschichte der Dichtkunst« aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts kein brauchbares Hand- und Lehrbuch über die Literatur der deutschen Oper-Musik in Das schlafend hochten. Sie verweisen mit Recht auf andere Völker, nennen sich auf Engländer und haben für endere das Buch Baker's Biographia. — Ich erlaube mir, die Leser Ihrer Zeitung auch noch auf ein anderes Werk in dieser Beziehung aufmerksam zu machen, das meines unmassgeblichen Ansicht nach wohl geeignet wäre, gleichsam als eine Art von Muster zu gelten, nach welchem und bar die deutsche Opern-Literatur ein compendiöses und ziemlich brauchbares Handbuch über die Productionen

unserer musikalisch-dramatischen Künstler ausgearbeitet werden könnte. Ich meine das Buch von Clément, das 1867 in Grenoble erschien. Es führt folgenden den gelehrten In- und Gehalt des 437 Seiten umfassenden Buches ziemlich genau und ausführlich angebenden Titel:

Revue de la Musique dramatique de l'Opéra en France — des notices par ordre alphabétique de tous les opéras ou opéras-comiques qui ont été représentés en France sur nos divers théâtres lyriques, y compris le théâtre italien, et enfin des notices aussi par ordre alphabétique des compositeurs dont les œuvres ont été représentées en France, avec la liste de tous leurs ouvrages par F. Clément, ancien avocat, membre de plusieurs sociétés philharmoniques. Grenoble, Imprimerie de Prudhomme, Rue Lafayette 14. 1867. 8

Ich bin zwar nicht im Stande, eine vergleichende Werthschätzung zwischen dem Gerber'schen Werke, aber englischen Opern, welches ich nicht besitze, und dem übrigen Clément'schen Buche aber musikalischen Dramen Frankreichs [illegible] zu Gunsten des einen vor dem anderen zu stehen. Indessen scheint mir letzteres allen, selbst nicht ganz bescheidenen Ansprüchen auf Vollständigkeit, Genauigkeit und [illegible] ganz zu genügen. Wunderbar, ja man kann sagen, erstaunenswerth erscheint es, dass unter den Deutschen sich noch Keiner gefunden hat, der eine ähnliche Arbeit für unsere Oper geliefert hat. Ich will von Musikern und [illegible] Fachmännern, Gelehrten und Professoren ganz abstrahiren, [illegible] ist auch nicht einmal ein [illegible] liebender und vermögender Dilettant bei uns bisher bei uns gefunden, der seine Mussestunden [illegible] im Grunde genommen [illegible] Schriften angewendet hätte, wie dieser für [illegible] Clément that, der als hoher Sachkundiger und von Hause aus Jurist und Advocat, aus reiner Liebe zur Tonkunst sich über [illegible] und neue Opern-Partituren [illegible], die er schon bei Lebzeiten der Bibliothek seiner Vaterstadt Grenoble vermachte, nachdem er ein ganz [illegible] und [illegible] genügendes Werk über die Opernpartituren [illegible] seines Vaterlandes veröffentlicht hat. Bei uns Deutschen [illegible] bisher noch nicht auf einen solchen Dilettanten und Kunstkenner gestossen, mit einziger Ausnahme des längst verstorbenen Paulsohn, dessen reiche Musikalien-Sammlung Sie eben so wie ich vor 15 Jahren 8 [illegible] unter dem unvergesslichen Dehn in der königl. Bibliothek zu bewundern Gelegenheit hatten. Hochachtungsvoll Ihr etc.

Berlin   Dr. Sarghin

Universitäts-Prof. Doc. etc.

2.

Th. Körner's »Der vierjährige Posten« wurde auch componirt von Franz Schubert im Jahre 1815.   G. N.

3.

Welches war die erste italienische Aufführung von Beethoven's »Fidelio« und wo fand sie statt? 1866 gab Lumley diese Oper italienisch in Paris. Sind Ausgaben davon mit einem italienischen Text vorhanden? —   Dr. S.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

* Cöln, 15. Dec. † Wenn ich in meinem letzten Berichte mit Hinweis auf die Leistungen des Chores bei der jüngsten Aufführung der [illegible] Symphonie [illegible] ausgesprochen, die [illegible] damals bevorstehende Aufführung des Salomon von Händel, und wenn ich Ihnen heute [illegible] Händel bei der Aufführung dieses Oratoriums unser Concertchor in jeder [illegible] Verpflichtung geleistet hat, so wurden Sie mir [illegible] den Vorwurf machen, dass ich das [illegible] allzu [illegible] [illegible] gewesen sei. Das Letztere ist jedoch so wenig der Fall wie das Erstere. Wir haben einen Chor, der nicht immer Vortreffliches leistet, aber immer Vortreffliches leisten könnte, wenn [illegible] diejenigen Mitglieder desselben, welche den eigentlichen [illegible] bilden, sich [illegible] an den Proben betheiligten. Thatsache [illegible] [illegible] Theil der Chorsänger bei [illegible] manchen Proben und so hat bei Aufführungen [illegible] [illegible] [illegible] nicht [illegible] [illegible] Gründen. Daher kommt es denn auch, dass gute und weniger gute Choraufführungen [illegible] wie Regen und Sonnenschein im April. Bei der Aufführung des Salomon und den Hauptproben zu derselben war der Chor [illegible] und stärker als derselbe seit langer Zeit gewesen. Die Zahl der Sänger [illegible] der beiden Chöre betrug etwa über hundert, im Ganzen ungefähr zweihundert [illegible]. Die Einsätze waren durchweg sicher und [illegible], gleich die erste Nummer bewies, dass die ganze Masse des Chores mit seltener [illegible] Sicherheit auftrat, und [illegible] Theil die besten Bestrebungen [illegible] der meisten Nummern gesungen wurden. Zum Theil [illegible] aber auch das Verdienst der Frau [illegible], welche in der Partie der Salomon als echte Priesterin der Kunst [illegible] Wesens und [illegible] [illegible] künstlerischen Intentionen [illegible] in ihren Zauberkreis [illegible], und der [illegible] zu immer höherem [illegible]. Leider wurde [illegible] durch die [illegible] Besetzung der Sopranpartien durch Fräul. [illegible] eine frühere Schülerin des hiesigen Conservatoriums, und Fräul. [illegible] Erstere mag bis [illegible] der zweiten der [illegible] zwar ganz correct, aber [illegible] ebenso [illegible] während [illegible] welcher [illegible] Sopranpartien [illegible] [illegible] [illegible] Die Tenorpartie [illegible] Hr. [illegible] — Sagen [illegible] ich den Umstand [illegible] [illegible] der verschiedenen Stimmen hinsichtlich des [illegible] — Bei dem Publikum [illegible] Gürzenich [illegible] [illegible] in den letzten [illegible] die Aufführung [illegible] lebhafteste Theilnahme, [illegible] noch der meisten Nummern [illegible] [illegible] — Der [illegible] [illegible] Abonnement-Concert [illegible] Nummern des Programms [illegible] [illegible] [illegible] Wagner [illegible] das grosse Duett für zwei Claviere (Op. [illegible]) sowohl [illegible] Concert in [illegible] [illegible] Mozart, obwohl [illegible] [illegible] [illegible] Weise [illegible] [illegible] [illegible] Einwendungen gemacht werden könnten [illegible] im ersten Satze [illegible] Cadenz [illegible] [illegible] [illegible] Applaus [illegible] [illegible] Streichquartett mit [illegible] Violine, [illegible] Violoncello [illegible] Contrabass [illegible]. Bei diesem Versuche [illegible] [illegible] [illegible] Dagegen [illegible] Wiederholung der Chöre aus [illegible] Oratorium [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] zur Aufführung kommen [illegible] [illegible].

* Bonn. Nach einer längeren Unterbrechung hat hiesigen musikalischen Aufführungen ist nun dem am Samstag den 15. Dec. zum Gedächtniss Beethoven's gegebenen Concerte ein erfreulicher Anfang zur Wiederbelebung des Interesses und der [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Orte gemacht worden. Der [illegible] [illegible] [illegible] Erfolg dieses [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] und aufopfernden Thätigkeit unseres neuen Musikdirectors, des Herrn v. Wasielewski, zuzuschreiben, über dessen erfolgreiche Leitung der Orchester- und Chorübungen man nur Eine Stimme der Anerkennung begegnete. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] welcher an seiner Stelle [illegible] beitrug. Man hatte das Gefühl, dass ein allgemeines Streben, unser schönes Sache seine Kraft zu widmen, [illegible] [illegible] [illegible] den Dargestellten [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] zu machen. Das Programm des Concerts war in einiger [illegible] [illegible] Compositionen Beethoven's [illegible] [illegible] mehr [illegible] [illegible] Sätze [illegible] [illegible] und tragischen [illegible] es trug dadurch einen gewissen Charakter von [illegible] den Eindruck zu grosser Gleichförmigkeit zu machen, welcher Gefahr man überhaupt bei Beethoven nicht leicht ausgesetzt ist. Gewählt waren die

Ouverture zu Fidelio, *Sanctus* und *Benedictus* aus der C dur Messe, Clavierconcert in G, die Phantasie für Clavier, Orchester und Chor, die *idee Symphonie* [illegible] bei Ausführung der Clavierwerke wie Herr Kapellmeister Reinecke aus *Leipzig* [illegible] hatten wir einmal wieder Gelegenheit, die Sauberkeit und [illegible] des Anschlags, die [illegible] der Darstellung, [illegible] Auffassung und die vollendete Technik [illegible] zu bewundern. Der Chor [illegible] Aufgabe [illegible] Zufriedenheit und an [illegible] haben wir nun recht erfreut. Zur Besetzung der kleinen Soloparte in der Phantasie und des Quartetts im *Benedictus* waren [illegible] Dilettanten gewonnen worden und auch da [illegible] Anfang gemacht worden [illegible] gute Material, welches bei [illegible] musikalischen [illegible] [illegible] Dilettanten [illegible] Der [illegible] haben gerade [illegible] ein besonders [illegible] Gebiet unsrer Thätigkeit [illegible] Sängers [illegible] Hauptstelle [illegible] Kreisen [illegible] Wir [illegible] als der Versuch [illegible] Quartetts Ausgewählten [illegible] Sporn zu [illegible] und der Altpartie [illegible] Auch das Orchester spielte [illegible] Präcision und Eifer [illegible] die Ouverture und die Symphonie zu [illegible] Darstellung. [illegible] Orchester [illegible] gerade hier wird bei [illegible] Fülle an [illegible] Vortrage [illegible] Nüancirung im Vortrage [illegible] Gesangen [illegible] wurden [illegible] und wie [illegible] Orchester [illegible] So also [illegible] der ganze Abend [illegible] der [illegible] Musikfreunde [illegible] Publikums [illegible] Anwesenheit und lebendige Theilnahme [illegible] jedem [illegible] dann dasselbe [illegible] Absicht hat, [illegible] Jahre [illegible] — Wir haben [illegible] Gelungen [illegible] Chor, [illegible] Orchester [illegible] der [illegible] Bestrebungen [illegible] Dichterworte [illegible] Wir [illegible] Hoffnung [illegible] Direction und Alle [illegible] Leitung [illegible] Wir hoffen [illegible] Concerte [illegible] Zukunft [illegible] Concert dieses Winters [illegible] zu erregen nicht verfehlen konnte.

✻ **Oldenburg.** Das Concert des [illegible] in welchem [illegible] *Athalia* zur Aufführung kam [illegible] Die durchschlagende Wirkung [illegible] händel'schen Musik [illegible] Jahre [illegible] Chöre der [illegible] Theilen [illegible] Josabeth [illegible] Steigerung [illegible] zwischen Josabeth und Joad [illegible] Die Partie der Athalia fand in Frau [illegible] Weise [illegible] Gedanken [illegible] »Oratorienstil« [illegible] Gesange [illegible] Rolle [illegible] Leidenschaft. Für den [illegible] Athalia [illegible] Josabeth [illegible] Frau [illegible] besonders die Arien [illegible] und »Frühling [illegible]« — letztere [illegible] Coloraturen — brachte [illegible] Geltung. Die übrigen Soli [illegible] Joad [illegible] Mathan [illegible] Mitglieder des Singvereins [illegible] Dank ausgesprochen. Ein [illegible] Ganzen [illegible] Gefühl [illegible] Händel angewendete [illegible] in den Chören jedoch wird [illegible] Instrumenten (4 Hörner, 3 Posaunen) [illegible] als Ersatz für die Orgel gedacht werden kann. Diesen [illegible] Vorwurf [illegible] Contraste [illegible] Orgel [illegible] modernen Mitteln zur Geltung zu bringen [illegible] Wirkung zu erzielen. — Das zweite Concert der Hofkapelle am 17. Dec. war ein sogenanntes Symphonie-Concert. Es kamen zur Aufführung: Symphonie C moll von Haydn, Concert für Clarinette [illegible] Ouverture zu Leonore Nr. III von Beethoven und Symphonie B dur Nr. 1 von Robert Schumann. [illegible] Concertabend [illegible] das Orchester [illegible] Publikum [illegible] Schumann'schen Symphonien [illegible] Concertstücks von [illegible] Clarinette bewährte.

✻ **Prag.** *F. B.* [illegible] Jahren bestehende Gesangverein [illegible] »Fahnenweihe« [illegible] Trotz der [illegible] Gesangverein [illegible] Ergebnisse [illegible] deutsche Männergesangvereine [illegible] Nowak, der [illegible] Namen [illegible] Anerkennung für seine Bemühungen [illegible] Concerten [illegible] Chören [illegible] Schwung und [illegible] Kraft [illegible] Weihnachtsfeiertage [illegible] des Oratoriums [illegible] Conservatoriums [illegible] Kraft und Erhabenheit [illegible] Oratorium [illegible] Conservatorium [illegible] Concerte [illegible] Director [illegible] Symphonie [illegible] Aufführung [illegible] Orchester [illegible] Vortragsweise [illegible] Schülern berechtigen zu den schönsten Erwartungen für die Zukunft.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich [illegible] Vierteljährl. [illegible] Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum [illegible] Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 12. Januar 1870 | Nr. 2. | V. Jahrgang

A. D. 1870.

(Schluss.)

Befinden wir uns nun wirklich in einem solchen Zustande der Unproductivität? in Kunstverhältnissen, wo nicht nur die Erzeugnisse früherer Zeiten als das weithin Ueberragende vor uns stehen, sondern selbst die gegenwärtige Production im letzten Grunde wesentlich als eine Reproduction des bereits Vorhandenen erscheint?

Wer solches bejaht, pflegt als hauptsächlichsten Beweis anzuführen: die immer grössere Kreise umspannende Verbreitung der Tonwerke früherer Meister und die Gleichgültigkeit der Hörer gegen die Erzeugnisse lebender Componisten. Beides sind bemerkenswerthe Zeichen unserer Zeit, dürften zu einem so weitgehenden Beweise aber doch nicht ausreichen.

Die Wiederbelebung der Vergangenheit unserer Kunst durch zahlreiche Ausgaben, begleitende Aufführungen und erläuternde Schriften macht zwar erfreuliche Fortschritte, fördert aber noch immer viel Abnormes zu Tage. Ueber die wahren Grundsätze einer mit würdigem Texte zu veranstaltenden Ausgabe hat man sich so ziemlich verständigt und in Folge der bisher herrschenden Unzuverlässigkeit musikalischer Editionen ins Werk setzen können, welche ähnliche Versuche früherer Zeiten allerdings weit überbieten. Wir wollen uns auch das erhebende Gefühl nicht verkümmern, dass ausschliesslich Deutschland der Heerd dieser Thätigkeit ist und dass die Unterbrechung ähnlicher früherer Unternehmungen hierin zugleich eine Ueberflügelung anderer Länder bedeutet. Dies muss uns um so mehr erfreuen, weil wir bei einem solchen Wettstreite viel weniger durch äussere Umstände begünstigt sind, als Frankreich und England: der Sieg also wesentlich mit geistigen Mitteln errungen ist und uns desshalb auch bleibend zu Gute kommen dürfte.

Was aber die Aufführungen dieser gewissermassen zum ersten Male allgemein zugänglich gemachten Werke betrifft, so bleiben sie bei aller Rührigkeit noch sehr unvollkommen hinter dem [illegible]. Zum Theil ist dies verschuldet durch die Mangelhaftigkeit der Organe, deren wir uns dabei bedienen müssen, hauptsächlich aber durch die herrschende Unklarheit über Wesen, Zweck und Mittel. Von einer Uebereinstimmung der Grundsätze und Verfahrungsweisen, wie sie bei der Herausgabe musikalischer Werke glücklicherweise stattfindet, ist bei den Musikern noch wenig zu spüren, man schwankt noch immer planlos hin und her zwischen dem, was einerseits das Original und andererseits das sogenannte moderne Ohr zu verlangen scheint. In die Statuirung eines solchen Gegensatzes zwischen dem Original und dem modernen Ohr ist selber erst die Folge und das hauptsächliche Kennzeichen der bestehenden Unklarheit, denn es ist ein bedenklicher Irrthum zu meinen, das Ohr sei ohne weiteres souverän; es kann erst dann zum Richten berufen sein, wenn es genügend gebildet und auf richtigen Wegen in den Gegenstand eingeführt ist. Daher kommt es, dass nicht nur das grosse Publikum, sondern auch die Mehrzahl der Musiker den Bestrebungen, die grossen Werke der Vergangenheit wahrhaft in unser Kunstleben wieder einzuführen, noch immer ohne Theilnahme und rechtes Verständniss gegenüber steht.

Und was endlich unser musikalisches Schriftthum anlangt, so müsste dasselbe sich allerdings in einem Zustande hoher Vollkommenheit befinden, wenn man es nach der Masse der erschienenen Bücher abschätzen wollte. Aber bei Licht besehen, und nicht gezählt sondern gewogen, nimmt sich die Sache doch etwas anders aus. Der sehr kleine Leserkreis, welcher bisher für musikalische Schriften vorhanden war, hat sich in den letzten beiden Decennien etwas erweitert. Sogleich sind die Buchmacher und Bücherhersteller oder Verleger auch auf das früher brachgelegene musikalische Feld gerathen und haben hier eine Kunstliteratur zur Reife gebracht, deren Zahl und [illegible] Blätterfülle [illegible] Kaum hatten [illegible] das Leben hervorragender Tonmeister zum Gegenstande der Darstellung gemacht und dadurch begonnen das ungeheure Material einigermassen zu bewältigen, so schossen die biographisch-culturgeschichtlich-musikalischen Romane hinter ihnen auf und [illegible] aus Archivquellen und Familienpapieren folgten, welche von einem Romane kaum noch zu unterscheiden sind. Hat Deutschland sich durch vortreffliche Editionen einen guten Namen gemacht, so scheint es diesem durch eine unlautere Literatur das Gegengewicht geben zu wollen. Unsere Handbücher und lexikalischen Werke sind die nachlässigsten und beschränktesten, welche in diesem Fache existiren; bei ihnen verliert man ganz den Fleiss und [illegible] deutscher Tugenden [illegible]. Was aber bisher von Einzelnen [illegible] versucht wurde, ist offenbar nicht genügend gewesen, die grosse Mehrzahl der Schriftsteller auf den gleichen Weg zu leiten und uns von dem

solchen Trödelkram zu bewahren: wir müssen daher hoffen, dass der jungen Nachwuchs bessere Wege einschlagen und so uns erst die rechte musikalische Litteratur schaffen werde. Ist nun sonst unser kritisches Schriftthum gegenwärtig im Grossen und Ganzen so sehr ärmlich, nach Interessen und Parteiungen zersplittert, und unsere Musikpresse ebenfalls beinahe verfahren, so wird durch die in den Bestrebungen zur Wiedererweckung der ganzen lebensfähigen Vergangenheit der Tonkunst sicherlich nicht der rechte Vorschub geleistet; diese Wiedererweckung selber dürfte zur Zeit also hauptsächlich nur einzelnen hochbegabten Talenten und — je nach dem Standpunkte — zu Hoffnungen oder Befürchtungen deuten, was die Zukunft in dieser Hinsicht schliesslich bessern wird.

Hieraus dürfte sich auch der andere Punkt, die vermeintliche Gleichgültigkeit des Publikums gegen die Werke lebender Componisten, auf sein richtiges Maass zurückführen lassen. Eine solche Gleichgültigkeit ist keineswegs allgemein vorhanden, und wo sie sich zeigt, da ist sie durch Nebenursachen künstlich hervorgerufen, durch bequeme Concertdirectoren und Kritiker, die an dem Klassischen, d. h. an dem Hergebrachten hängen. Im Ganzen macht sich aber das Streben, der Kunst der Gegenwart die Bahn offen zu halten, sehr vorzüglich geltend, sogar und einer zu einer Betonung des in unseren Tagen Erzeugten, da es bei Werken der Kunst doch niemals auf das Datum der Geburt ankommen kann. Wenn dennoch im Betriebe der gegenwärtig erzeugten Musikwerke der Schwung fehlt, so müssen die Ursachen davon wohl tiefer zu suchen sein. Sie liegen nach [illegible] in der Unvollkommenheit dieser Werke selbst. Tritt einmal eine Composition hervor, welche nicht mit den gewöhnlichen Mängeln unserer heutigen Musik behaftet ist, so wird derselben von Seiten des Publikums alsbald auch eine begeisterte Aufnahme zu Theil und der Componist kann sich überzeugen, dass wir uns die Lust und Fähigkeit, Neues aufzunehmen, noch nicht ganz [illegible] bewahrt haben. Man liebt und lobt auch nicht etwa nur das dem sogenannten Klassischen geschickt Nachgemachte, sondern ist begierig nach originellen Gebilden und betrachtet den Gedanken, dass unsere Componisten vielleicht doch noch auf einem [illegible] dem Grössten der Vergangenheit ebenbürtige Werke hervorbringen möchten, als ein sogenanntes Spiel der Phantasie.

Wir sagen: man betrachtet dies als ein sogenanntes Phantasiespiel, denn die Oeffentlichkeit, die Nation thut für die Beförderung solcher Ereignisse auf den ersten [illegible] neuen Wegen durchaus nichts, und darin liegt ein Haupthinderniss für den gedeihlichen Aufschwung der gegenwärtigen Musik. Unsere Kunst ist kosmopolitisch geworden, der Componist hat die ganze Welt vor sich, aber er hat die Heimath darüber verloren. Es fehlt ihm der Antrieb eines lebendigen Wirkungskreises, der ihm die natürlichen Aufgaben stellte; es giebt nur noch Musikdirectorstellen, aber keine Componistenstellen mehr, und seit Beethoven ist die folgenschwere Trennung zweier von jeher getrennten Thätigkeiten, der des Componisten und des Dirigenten, immer grösser geworden, so gross, dass wir uns einen hervorragenden Componisten und einen bedeutenden Dirigenten kaum noch in einer Person vereinigt denken können. Der »Tondichter« sitzt auf seinem Isolirschemel, sucht Stoffe und componirt Ideen, ein wirkliches Bedürfniss kommt ihm nicht entgegen, der Einzige, welcher sich ihm mit Aufträgen naht, ist der Verleger, und folgt er diesem, so wird er Massenist und Massenarbeiter. Das beste Heil gewährt noch ein Kreis wahrer Freunde und ist ein solcher der Selbstkritik nicht förderlich und kann den Hauptmangel, den Abgang einer natürlichen Stoffzuführung und Anregung, nie ersetzen.

Dieser Mangel ist in der That der Hauptgrund aller Componisten-Missgeschicke unserer Zeit. Man gebe ihnen die rechten Stoffe, so werden auch bedeutende Werke entstehen. Die rechten Stoffe! welches sind die rechten Stoffe? Man sagt wohl: diese seien bereits erschöpft; aber Niemand kann solches wissen, immer kann hierüber ein Urtheil anstehen. Die Kunst zu, was uns obliegt, ist zu versuchen, ob nicht von der Oeffentlichkeit wieder eine wirksame Anregung dazu ausgehe und dadurch dem lebenden Componisten auch die günstige Lage der früheren Meister zu Theil werden könnte. Wenn wir uns nach Kräften bemühen, eine solche Lage herbeiführen zu helfen, so erlangen wir dadurch auch das Recht, an unsere Componisten das Wort der Mahnung zu richten. Und dieses würde lauten: der Massenzahl unter unseren Verlegern keinen Vorschub zu leisten, nichts zu componiren ohne den natürlichen stofflichen Impuls, nicht die ganze Reihe der in der jetzigen Musikpraxis üblichen Formen an Opern, Oratorien, Symphonien, Sonaten, Liedern etc. ebenfalls vorzulegen, weil die früheren Meister solche geliefert haben, mit anderen Worten: Bilder, nicht Nachahmungen sein, oder noch deutlicher: nicht Formen, sondern Stoffe componiren, und zwar diese Stoffe nicht componiren — aber das ganze Gebiet der vorhandenen, in Werken von bleibender Schönheit ausgeprägten Kunstformen sich zu eigen machen, weil nur allein der Vollbesitz künstlerischer Mittel die Wünschelruthe in die Hand giebt, mit welcher die wahren, der musikalischen Darstellung noch harrenden Gegenstände abgerichtet werden können.

Wir haben so eingehend das Verhältniss erörtert, in welchem der Componist zu dem Musikwesen der Gegenwart steht, denn er ist der Faden, an dem sich der Knäuel musikalischer Tagesfragen am leichtesten abwickelt. Bei manchen anderen heiss debattirten Fragen, z. B. bei der über die Oper, verwirrt sich die Sache nur immer mehr, man thut also am besten, sie nur nachträglich gemacht zu discutiren. Mit der Hervorhebung der Stellung des Componisten soll aber kein Werthverhältniss unter den für die Gegenwart wirksamen musikalischen Factoren ausgedrückt werden, denn obwohl der schaffende Künstler das primum der Tonkunst ist, so nimmt er eine [illegible] Stellung doch nicht in allen Phasen ihrer Entwicklung ein, und wenn die oben erwähnten Gründe auch nur ein [illegible] zutreffend, und folgt daraus unzweifelhaft soviel, dass [illegible] Glanz der Gegenwart ebenfalls nicht verdorben ist, so sehr, dass die Interessen des Tonsatzes und der Musik gegenwärtig nicht mehr völlig zusammen gehen. Unsere Zustände sind ungünstig für ein fruchtbringendes freudiges Wirken des Componisten, aber sie sind nicht ungünstig für eine Musikpflege, welche den Bedürfnissen der grossen Oeffentlichkeit entspricht, drängen vielmehr mit aller Entschiedenheit auf eine solche hin. Das ganze Concertwesen hat einen glänzenden Aufschwung genommen, der voraussichtlich überall in einer festen Organisation endigen wird. Die Gefahr der Massenaufführungen, die uns in letzterer Zeit von verschiedenen Seiten nahegerückt ist, aufgehoben [illegible] zum Theil schon durch die vielen Vereine in Städten mittlerer Grösse und durch den deutschen Sängerbund, der selbst in den grossen Hauptstädten schwerlich gestatten wird, dass Tausende von Sängern zusammentreten. Aber das beste Mittel gegen die rohe Massenhaftigkeit und [illegible] die wirkliche Begründung einer Musikpflege, wie sie dem Volke geziemt, welches die

grössten Musiker erzeugt hat, gewähren die an allen hervorragenden musikalischen Orten ins Leben gerufenen Bildungsanstalten, deren Erfolge jüngsten Datums sind und daher erst in der nächsten Zukunft ihren wohlthätigen Einfluss bewähren können. Der Ausbau solcher Schulen und Concertinstitute ist, nach allem was man wahrnehmen kann, die angelegentliche Sorge der dazu Berufenen und wird mit deutschem Ernst, deutscher Sachlichkeit und Gründlichkeit betrieben, so dass man sich der Hoffnung hingeben darf, die fortgesetzte Thätigkeit in diesem Wirkungskreise werde uns ein würdiges Geschlecht erziehen, Schwierigkeiten heben, Zwiste schlichten, über die wir jetzt noch nicht hinweg können, und eine Gemeinsamkeit der Grundlage musikalischer Cultur schaffen, die gegenwärtig noch ein schöner Traum ist. Die Kunst der Töne ist (fast) ganz besonders unzertrennlich mit deutschem Boden, dann sei .... Zudem reicht sie weiter, als irgend eine andere Kunst, durch alle Schichten der Gesellschaft. Was an den berufenen Mittelorten gewirkt wird, findet bald im kleinsten Dorfe seinen Wiederhall, in Schule und Leben; und einmal von einem richtigen Grundgedanken aus als Gegenstand der allgemeinen staatlichen Volksbildung aufgefasst, dürfte sie bald zu einem festen, alle Kreise durchdringenden Organismus gelangen, mit welchem sich keine andere Kunst wird messen können. Ob dies nur eine unproductive, oder in seinen Folgen nicht auch eine productive Thätigkeit bedeute, können wir ruhig der Zukunft überlassen. So lange solche Kräfte wirksam sind, dürfen wir überzeugt sein, dass Deutschland fortführt, seine musikalische Gegenwart der grossen Vergangenheit würdig zu gestalten und dass wir uns in einem frischen, erfolgreichen Aufschwung befinden, in einer aufbauenden Zeit. Chr.

Beethoveniana

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XIII.

(Die Ouvertüre in C-dur Op. 138.) Es wird angenommen, dass die Ouverture, welche die Opuszahl 138 bekommen hat, im Jahre 1805 geschrieben und von den Leonoren-Ouverturen der Reihenfolge der Entstehung nach die erste sei. Diese Annahme ist unverträglich mit einer Erscheinung, welche hier vorgelegt werden soll. Vorher wird es nöthig sein, das Material zu untersuchen, welches jener Angabe zu Grunde liegen kann und überhaupt in Betracht zu ziehen ist.

Eine autographe Partitur der Ouverture ist nicht vorhanden. Vorhanden sind eine alte Partitur-Abschrift und einzeln geschriebene Orchester-Stimmen. Sowohl die Partitur als die Stimmen sind von Beethoven durchgesehen und corrigirt worden. Eine Zeit der Composition ist nirgends angegeben. Die erste Violin-Stimme hat folgende Ueberschrift:

Ouvertura in C
Charakteristische
Ouverture
Violino 1mo

In dieser Ueberschrift ist das erste Wort („Ouvertura") und das („Violino 1mo") von der Hand des Copisten. Die übrigen Wörter (in C — Charakteristische Ouverture) sind von Beethoven später hinzugefügt worden. Partitur und Stimmen wurden bei der Versteigerung des musikalischen Nachlasses Beethoven's im November 1827 von Tobias Haslinger gekauft und sind gegenwärtig im Besitz der Kunsthandlung Carl Haslinger qm Tobias in Wien. Der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1828 wird (S. 11) über den Ankauf berichtet: „Tobias Haslinger unter andern für einen Spottpreis ein Päckchen Tänze, Märsche u. dgl. gekauft und darin fand sich Partitur nebst ausgezogenen Orchesterstimmen einer ganz unbekannten, grossen charakteristischen Ouverture, welche der Meister, wie sich Schuppanzigh erinnert, wohl vor einigen Jahren probiren liess, was auch die eigenhändig mit Rothstift verbesserten Schreibfehler bezeugen." Der glückliche Finder wird davon Auflagen in 18 verschiedenen Arrangements veranstalten. Zu Anfang des Jahres 1828 zeigt Tobias Haslinger (in der Münchener Musikzeitung vom Jahre 1827–1828) das bevorstehende Erscheinen des Werkes unter dem Titel an: „Grosse charakteristische Ouverture 138. Werk." Dieser Titel stimmt im Wesentlichen überein mit der Aufschrift, welche Beethoven der erwähnten Violin-Stimme gegeben hat. Die Ouverture erschien aber, wie wir sehen werden, unter einem andern Titel.

Die Ouverture wurde nach ihrer Auffindung zum ersten Mal aufgeführt in einem von Bernhard Romberg am 7. Februar 1828 in Wien gegebenen Concerte. Die Leipziger Allgemeine Musik. Zeitung vom Jahre 1828 berichtet (S. 205) u. a. über das Concert: „Grosses Interesse erregte Beethoven's letzte Ouverture, welche die Haslinger'sche Handlung aus der Verlassenschaft im Manuscripte an sich brachte" u. s. w. Ueber dasselbe sagt die Wiener „Theater-Zeitung" vom Jahre 1828, Seite 68 und 69: „Der Sammler vom 28. Febr. 1828 berichtet u. a.: „In dem Concerte wurde eine Ouverture aus Beethoven's Nachlass gegeben, ein Werk, das in der früheren Periode des verewigten Meisters geschaffen sein mag, wie aus dem ruhigeren Gange zu urtheilen scheint" u. s. w. Ein zweites Mal wurde die Ouverture aufgeführt in Wien am 13. März 1828 in einem *Concert spirituel*. Auf dem Programm stand: „Grosse charakteristische Ouverture von Beethoven (Manuscript)." Berichte, die aber nichts Näheres sagen, findet man in der Leipziger Allg. Mus. Zeitung vom Jahre 1828, S. 265, in der Berliner Allg. Musik. Zeitung vom Jahre 1828, S. 215, in der Wiener Theater-Zeitung vom Jahre 1828, S. 151 u. s. w.

Aus allen diesen Mittheilungen und Daten geht hervor, dass man bis zum März 1828 von einer Zeit, in welcher die Ouverture geschrieben sein könne, nichts wusste. Es fehlt auch jede Andeutung, aus der sich schliessen liesse, dass man in ihr eine Leonoren-Ouverture erkannt habe.

Nun erschien das Werk im Jahre 1832 oder 1833 bei Tob. Haslinger unter dem Titel: „Ouverture in C, componirt im Jahr 1805 zur Oper Leonore" u. s. w. Ferner bezeichnet A. Schindler in der im Jahre 1840 erschienenen ersten Ausgabe seiner „Biographie von L. v. Beethoven" (S. 55)*) die Ouverture als die erste von den vier Leonore-Ouverturen und bemerkt, sie sei früher geschrieben als die sogenannte zweite Ouverture, mit welcher die Oper zuerst (im Jahre 1805) in Scene ging. Auf diese Angaben, welche darauf hinauslaufen, dass die Ouverture im Jahre 1805 componirt wurde, lassen sich alle späteren Angaben und die eingangs erwähnte Annahme zurückführen. Es lässt sich aber diesen Angaben ein Ergebniss entgegenstellen, welches aus der Betrachtung eines Skizzenblattes und einer grösseren Skizzensammlung hervorgehen wird.

Auf der ersten Seite eines Skizzenblattes**) erscheinen folgende zum zweiten und dritten Satz der Symphonie in C-moll gehörende abgerissene Stellen:

---

*) Zu vergleichen ist auch die dritte Auflage I. 127, II. 19 ff.

**) Das jetzt lose Blatt war früher mit anderen Blättern zusammengeheftet. Das zeigen die von der Heftung an der innern Seite zurückgebliebenen Löcher. Eben diese Löcher geben den Beweis, dass die Seite, welche wir als die erste bezeichnen, auch die erste oder Vorder- und nicht die Rückseite des Blattes ist.

Auf den obersten Zeilen der Rückseite desselben Blattes steht rechts folgendes auf den Uebergang zum Finale der Symphonie zu beziehende Bruchstück

und weiter unten erscheint folgender zur Ouvertüre Op 124 gehörende Entwurf

nur einmal das Thema.

Man kann hier schon bemerken, dass die Skizzen zur Ouverture später geschrieben wurden als die zur Symphonie. Wir nehmen nun einen grösseren, aus vier zusammengehörenden Bogen bestehenden und 16 Seiten umfassende Skizzensammlung vor.*) Auf der ersten Seite erscheinen unter anderen folgende zur Symphonie in C-moll gehörende Stellen:

Ende. Thema

sempre forte

Auf der zweiten Seite beginnt eine 14 Seiten fortlaufende Arbeit zur Ouverture Op. 138, welcher wir jedoch nur einige auf den Anfang und auf das Hauptthema zu beziehende Stellen entnehmen:

u. s. w.

*) Sie sind im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt.

Corno

cresc.

u. s. w.

Nach den Arbeiten zur Ouverture erscheint ein zum ersten Satz der Sonate für Pianoforte und Violoncell Op. 69 gehörender Entwurf, welcher beginnt wie folgt:

Cembalo.

Viol.

u. s. w.

Aus der Stellung und Beschaffenheit aller erwähnten und mitgetheilten Skizzen geht hervor, dass die Ouverture Op. 138 begonnen wurde, als die Symphonie in C-moll ihrem Abschluss ziemlich nahe war, und dass, als der Entwurf fertig da stand, als die Sonate Op. 69 noch im Entstehen begriffen war.

Man würde die Zeit, zu welcher die Ouverture begonnen wurde, annähernd bestimmen können, wenn man wüsste, wann die Symphonie beendigt wurde oder ihrem Abschluss nahe war. Darin ist man jedoch nicht genau unterrichtet. Auf dem Original-Manuscript der Symphonie ist die Zeit der Composition nicht angegeben. Schindler sagt S. 65 der ersten Aus-

gabe seiner Biographie, die vierte, fünfte und sechste Symphonie seien in den Jahren 1807 und 1808 geschrieben; S. 153 des ersten Bandes der dritten Ausgabe sagt er, die Cmoll-Symphonie sei in Heiligenstadt geschrieben, wo Beethoven im Jahre 1808 wohnte. Wir können uns aber auf Schindler's Angaben wenig verlassen. Thayer (Chronolog. Verz. S. 74) nimmt, übereinstimmend mit der letzten Angabe Schindler's, 1808 als das Jahr der Composition an, macht aber ein Fragezeichen dazu. In dem am 20 April 1807 mit M. Clementi abgeschlossenen Verlagsvertrag*) ist die Symphonie nicht angeführt, was zu der Vermuthung führt, dass sie damals noch nicht fertig war. Aufgeführt wurde sie zum ersten Mal am 22 December 1808. Das ist das erste Datum, welches einen sicheren Anhaltspunkt bietet und womit die Zeit der Composition nach einer Seite hin abgegrenzt ist. Aber auch nach der anderen Seite hin lässt sich die Zeit der Composition abgrenzen. Man kann mit Sicherheit sagen, dass die fünfte Symphonie später componirt wurde als die vierte. Nun wurde die vierte Symphonie nach Angabe des Autographs im Jahre 1806 componirt. Folglich kann die fünfte Symphonie und mit ihr die Ouverture nicht vor 1806 geschrieben sein. So steht also fest, dass die Ouverture Op. 138 nur in den Jahren 1806 bis 1808 entstanden sein kann. Will man nun auch das Datum des mit Clementi abgeschlossenen Vertrags berücksichtigen und darauf eine Vermuthung bauen, so kann man sagen, die Symphonie in C-moll und die Ouvertüre Op. 138 wurden componirt in der Zeit zwischen April 1807 und December 1808.

Die Sonate Op. 69 kann wenigstens einen Anhaltspunkt bieten, weil sie später geschrieben wurde als die Ouverture. Sie erschien im April 1809, war aber vermuthlich schon im Januar 1808, wenn nicht etwas früher, fertig. Diese Daten stehen nicht im Widerspruch mit den vorhin bei der Ouvertüre angegebenen.

*) S. Schindler's Biogr. I. 909.

(Schluss folgt.)

Die Schlusssteinlegung des neuen Hauses der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, am 5 Januar 1870

Am 5 Jänner Mittags fand die Schlusssteinlegung des neuen Hauses der Gesellschaft der Musikfreunde statt unter Betheiligung des Kaisers, der Minister und Notabilitäten. Der Chor sang zu Anfang »Gott erhalte« und zum Schluss der Feier Händel's »Halleluja«, wobei man eine tadellose Akustik wahrnahm, so dass der Architekt Hansen den Bau nicht nur in architektonischer, sondern auch in musikalischer Beziehung recht schön ausgeführt zu haben scheint. Die Bau-Urkunde, welche der Vicepräsident der Gesellschaft Dumba verlas und die eine kurze Geschichte der Entstehung des Baues gewährt, lautet:

»Als im Jahre 1858 Wien seine jahrhundertjährigen Festungsmauern niederzulegen und rings um seine Wälle in grösserem Stile sich auszudehnen begann, da fasste die im Jahre 1812 gegründete Gesellschaft der Musikfreunde Wiens den Gedanken, ein neues Vereinshaus für ihre Musikschule und die Pflege der Tonkunst zu erbauen. Se. Maj. der Kaiser Franz Joseph I. schenkte zu diesem Zwecke der Gesellschaft aus den Stadterweiterungsgründen einen Bauplatz im Ausmasse von 910 Quadratklaftern. Theophil Hansen entwarf den Plan des Gebäudes und übernahm die Leitung und künstlerische Durchführung des Baues in allen seinen Theilen. Die Geldmittel dazu wurden beschafft: theils durch den von S. M. dem Kaiser bewilligten Gewinnantheil einer Wohlthätigkeits-Lotterie, theils durch die Beiträge der der Gesellschaft neu eingetretenen Stifter und Gründer, endlich durch ein von der Kaiser-österreichischen Sparcasse mit Rücksicht auf den gemeinnützigen Zweck unter besonders günstigen Bedingungen gewährtes Darlehen. Der erste Spatenstich erfolgte am 27 Juni 1867. Nach einer Unterbrechung von zwei Monaten wurde der Bau am 21 Juli 1868 wieder aufgenommen, mit rascher, geistiger Thätigkeit fortgeführt und am 23 December 1869 vollendet. Der Tonkunst in Schule und Musikaufführung geweiht, soll dieses Haus sein und bleiben ein Kunstwerk an sich, eine Heimath der Musik, eine Zierde der Stadt und des Reiches. Das walte Gott! — Als Wahrzeichen der Vollendung des Baues ward diese Urkunde in den Schlussstein gelegt, worauf S. M. der Kaiser und die am Werke Betheiligten die üblichen Hammerschläge führten. So geschehen in Wien, am 5 Jänner des Jahres 1870, dem 22. der Regierung Franz Joseph's des Ersten.«

Nach Beendigung dieser Ceremonie nahmen die hohen Herrschaften in der Hofloge Platz und der Schauspieler Lewinsky sprach das Festgedicht von Joseph Weilen meisterhaft. Es ist etwas bombastisch und ganz und gar im Sinne des Localpatriotismus gehalten, was sich in der Kunst niemals gut ausnimmt. Ueber die Tonmeister und die Zwecke des neuen Musikhauses sagt Herr Weilen wie folgt:

> Vor allen Erdenländern reich gesegnet
> Ward von der Tonkunst Himmel unser Land,
> Hier haben sich im engen Raum begegnet
> Die Grössten, die je Menschenlaut genannt.
> Hier liess Gluck den [illegible] Meister,
> Hier tönte Haydn's Lied so sanft und rein,
> Hier zwang des höchsten Wohllauts reinste Geister
> Mozart mit Zaubermacht zu ew'gem Sein.
> Beethoven rang, ein stürmender Titan,
> Zur höchsten Höh' und über all' unserer Bahn,
> Und was im Herzen tiefgeheimstes Ringen
> Sprach Schubert aus in herrlichen Gesängen.
> So soll vor Allem dann dies Haus berufen
> Dem edlen [illegible]
> Den [illegible]
> Stets [illegible]

Hiermit ist also das Programm gestellt: eine Pflegstätte zu sein für die Wiener Schule. Wenn desgleichen im ganzen Theil durchzuführen ist, zeigt das Halleluja von einem nicht-wiener Componisten. Im Augenblicke einiger Poeterei erscheint das fast als lächerliche Parodie; denn begegneten sich in Wien »die Grössten, die je Menschenlaut genannt«, und ist vor Allem das Haus berufen, ihre Töne lebendig zu erhalten, so sollte man doch meinen, dass man die Eröffnungsfeier aus ihren Schöpfungen bestreiten könnte. Dass dies nicht geschah, darf uns ein Zeichen sein, die »Gesellschaft der Musikfreunde« werde in ihrer Musikpflege und Lehre doch nicht ganz vergessen, was selbst schon Paris und London längst begriffen haben: dass Kunstanstalten nur dann bedeutend und segensreich wirken, wenn sie unausgesetzt auf die Sterne der Kunst am ganzen Himmel blicken und den Fesseln des Localpatriotismus sich entwinden. Franz Schubert den »Grössten, die je Menschenlaut genannt«, beizuzählen, ist eine Albernheit, die leider jetzt so Viele gedankenlos nachsprechen.

Das nach dem Geschmack des Baumeisters überreich mit Farben geschmückte Haus ist im Renaissancestil erbaut. Die beiden Flügel sind zwei Stock hoch, der Mittelbau überragt dieselben um ein Geschoss und dadurch wurde Licht gewonnen für den grossen Saal, der zwei Stock hoch den ganzen Raum des Mittelbaues einnimmt. Hinter dem Orchester auf einer Anhöhe ist Platz gelassen für eine Orgel, die dem bekannten Thüringer Meister Ladegast in Arbeit gegeben ist. Wenn aber die Gesellschaft der Musikfreunde nicht orgelt, sondern tanzt, so wird man die Sitze bei einer Versenkung herabsenken und die Orgel hinter Coulissen verhüllen, was kaum nöthig scheint, da man recht gut zur Orgel tanzen kann.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

※ **Berlin.** [illegible] fand die feierliche Einweihung der neuen St. Thomas-Kirche hierselbst statt. Se. Majestät der König, I. Maj. die Königin [illegible] der Cultusminister und die sämmtlichen [illegible] Behörden und die Geistlichkeit waren bei der [illegible] im Ganzen [illegible] Stunde dauerte, anwesend. Die Thomas-Kirche [illegible] der [illegible] Nicolai- und [illegible] Kirche alten Meister [illegible] die grösste und umfangreichste [illegible] Kirche Berlins, ist von [illegible] im Innern mit ihren grossen und hohen Kuppeln [illegible] Eindruck [illegible] ist als besonders dem Gesange günstig. Das grosse neue Orgelwerk (von W. Sauer in Frankfurt a/O) [illegible] über dessen Anlage und Eigenthümlichkeit schon vor längerer Zeit in diesen Blättern berichtet worden [illegible] in seiner Vollendung ganz [illegible] Wir hoffen, dass der Verfasser des erwähnten [illegible] eine ausführliche Besprechung [illegible] Werkes nach seiner Vollendung geben werde. Bei der Einweihung wirkte der St. Thomas-Chor [illegible] Chor aus Damen und Herren bestehend [illegible] Wenn man bedenkt, dass die Thätigkeit dieses Chores [illegible] die Ausführung des liturgischen Gesanges in der St. Thomas-Kirche zum Ziele gesetzt hat [illegible] Liebe zur Sache [illegible] dass der Eindruck [illegible] diesem Chore ausgeführten Gesänge [illegible] dass es bei II. M. dem König und die Königin [illegible] Chore [illegible] Möchte der Dirigent des Chores, Herr [illegible], Organist der St. Thomas-Kirche [illegible] Erfolge [illegible] Muth zum weiteren Streben nach immer höherer [illegible] Chores [illegible] Das Geläute der vier Glocken ist von einem sehr wundervollen Klange [illegible] Glocken sind eigenthümlich abgestimmt [illegible] nach den theoretischen Regeln [illegible] die beiden [illegible] von je einer Quinte [illegible]

※ **München.** Wie der »N. fr. Presse« von hier geschrieben wird [illegible] Erfolg [illegible] Versuch, eine ältere französische Oper wieder zu erneuern [illegible] der Musik [illegible] vorgeführten Oper [illegible] Verwunderung [illegible] welche sich Offenbach [illegible] Die Aufführung war [illegible] Gelang und sorgfältig vorbereitet [illegible] im grossen Odeonssaale [illegible] In der That haben [illegible] die letzten Aufführungen verschiedener Opern, wie »Gluck und [illegible]« [illegible] Tannhäuser [illegible] Uebrigens kommt [illegible] der Wagner [illegible] jetzt [illegible] zu schweigen [illegible] die Arbeiten und [illegible] »Walküre« [illegible] Wagner's [illegible] Wagner [illegible] seine Wohnung [illegible]

※ **Stuttgart.** Das hiesige Conservatorium für Musik hat im vergangenen Herbste, gegenüber [illegible] Abgang von 85 Zöglingen, 145 neu aufgenommen [illegible] Württemberg [illegible] Baden [illegible] Bayern [illegible] Hessen [illegible] Preussen [illegible] die sächsischen Fürstenthümer [illegible] die Schweiz [illegible] Frankreich [illegible] Grossbritannien [illegible] Russland [illegible] Nordamerika. Die Anstalt [illegible] Winterquartal [illegible] Zöglingen [illegible] Württemberg [illegible] Hessen [illegible] Hamburg [illegible] Oesterreich [illegible] der Schweiz [illegible] den Niederlanden [illegible] Frankreich [illegible] Grossbritannien [illegible] Russland [illegible] Nordamerika [illegible] Westindien. Von der Gesammtzahl der Zöglinge [illegible] Schüler und 71 Schülerinnen der Musik [illegible] Württemberger [illegible] Stuttgart [illegible] Bayern [illegible] Hessen [illegible] Preussen [illegible] Schweiz [illegible] Frankreich [illegible] Grossbritannien [illegible] Nordamerika [illegible] Westindien. Der Unterricht wird [illegible] des Wintersemesters in wöchentlich [illegible] Stunden durch 36 Lehrer ertheilt.

※ **Königsberg i/Pr.** Am 16. [illegible] zweites Concert des [illegible] Gesangvereins unter Leitung des Musikdirectors [illegible] Schumann [illegible] Concert des [illegible] Ch. [illegible] von Fr. Schubert [illegible] Instrumentalstücken waren noch auf dem [illegible] Programm [illegible] Ouverture [illegible] Solostücke von Chopin, Heller und Schumann [illegible]

※ **Landau.** Die Musikzustände der Pfalz sind noch nicht derartige, dass die Aufführung grosser Oratorien zu den [illegible] Tagesereignissen zu rechnen wäre. Es [illegible] daher nicht ohne Interesse sein zu erfahren, dass der Musikverein zu Landau [illegible] Dirigenten Herrn C. [illegible] »Judas [illegible]« von Händel aufführte. Die Ausführenden waren [illegible] in hohem Grade für das herrliche Werk [illegible] Leistungen des Chores wenig [illegible] übrig.

※ **Brünn.** In dem jüngsten Concert des hiesigen Musikvereins wirkte [illegible] welche bekanntlich in Folge ihrer Verheirathung die Bühne verlassen und erregte [illegible] durch den Vortrag mehrerer Gesänge [illegible] Ihre Stimme hat [illegible] Kraft und Schönheit [illegible] Der [illegible] Oper [illegible] Bühne in den modernen Opern [illegible] Sängerin [illegible] der Kunst [illegible] ihre unvergleichlichen Mittel [illegible]

※ **Kopenhagen.** In dem kgl. Hoftheater wartet man jetzt mit Spannung auf R. Wagner's »Lohengrin«, auf den [illegible] und [illegible] Herrn [illegible] Der Musikverein [illegible] unter Gade's Leitung Schumann's »Rheinische« Symphonie, Max Bruch's »Die Infantinnen«, »Rome« und [illegible] Symphonie [illegible] Bruch [illegible] deutschen Musik, Bruch's [illegible] Erfolg ist daher doppelt [illegible]

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 19. Januar 1870 | Nr. 3. | V. Jahrgang.

Inhalt: Beethoveniana. XIII (Schluss). — Ueber instructive Ausgaben musikalischer Classiker. — Anzeigen und Beurtheilungen (Die Verbindung der Musik auf der dramatischen Bühne von Dr. Carl Roh. Polsq). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XIII.

(Schluss.)

Das aus den Skizzen gewonnene Ergebniss wird durch folgende Mittheilungen bestätigt und genauer bestimmt. Im »Journal des Luxus und der Moden« vom Januar 1808 wird aus Wien u. a. berichtet: »Mit Vergnügen gebe ich Ihnen die Nachricht, dass unser Beethoven so eben eine Messe vollendet hat, welche am Feste Mariä beim Fürsten Esterhazy aufgeführt werden soll. Fidelio soll nächstens in Prag mit einer neuen Ouvertüre aufgeführt werden. Die vierte Symphonie ist im Stiche u. s. w.« Die erwähnte Messe ist die in C-dur Op. 86. Sie wurde aufgeführt zum ersten Mal in Eisenstadt am 13. September 1807. war aber, was man aus einigen in den »Grenzboten« (Jahrgang 1868, Nr. 40) veröffentlichten Briefen ersehen kann, im Juli 1807 noch nicht ganz fertig. Demnach wurde der Wiener Bericht geschrieben zwischen Juli und Anfang September 1807. Dass unter der »neuen Ouvertüre« die in C-dur Op. 138 gemeint ist, geht aus Folgendem hervor. J. R. v. Seyfried sagt im Anhang des von ihm im Jahre 1832 herausgegebenen Buches »L. van Beethoven's Studien«, nachdem er von dem Erfolge der im Jahre 1805 aufgeführten »Fidelio« gesprochen, u. A.: »Für die Prager-Bühne schrieb Beethoven eine neue, minder schwierige Ouvertüre, welche Haslinger in der Auction erstand und wahrscheinlich bald der Publicität überliefern wird.« Der Verleger Haslinger macht hierzu die Anmerkung: »Diese Ouvertüre ist bereits in Partitur und Orchesterstimmen gestochen und wird nebst andern Arrangements hiervon noch im Laufe dieses Jahres (1832) erscheinen.«

Das Verhältniss ist nun wohl klar. Beethoven schrieb für die in Prag zu Anfang Mai 1807 eröffnete deutsche Oper *) wo Fidelio (oder Leonore) aufgeführt werden sollte, statt der grossen und schwer auszuführenden Ouvertüre, mit welcher die Oper im Jahre 1805 in Wien gegeben worden war, eine andere, kürzere und leichtere Ouvertüre. Und diese Ouvertüre ist die mit der Opuszahl 138 erschienene. Sie wurde im Jahre 1807 componirt, ist also der Reihenfolge nach nicht die erste, sondern die dritte von den Leonore-Ouvertüren. Die bisherige oder sogenannte zweite vom Jahre 1805 ist die erste, und die sogenannte dritte vom Jahre 1806 ist die zweite. Die vierte (in E-dur) vom Jahre 1814 bleibt an ihrer Stelle, wäre aber, was sich später zeigen wird, beinahe zur fünften geworden. **)

Unerklärlich bleibt nun, wie Tob. Haslinger, dem doch Seyfried's Mittheilung bekannt war, dazu kommen konnte, auf dem Titel seiner Ausgabe das Jahr 1805 als die Zeit der Composition anzugeben. Man kann darüber nur eine Vermuthung haben. In der Zeit, als die Ouvertüre gedruckt wurde, waren in Wien nur zwei Leonore-Ouvertüren bekannt. Das geht aus einigen hier anzuführenden Stellen hervor. In dem bei T. Haslinger in Wien erschienenen »Allgemeinen Musikalischen Anzeiger« vom 17. März 1831 heisst es: »Am 10. d. M. wurde im dritten Concert spirituel Beethoven's lange nicht gehörte Ouvertüre zur Oper Leonore (später Fidelio benannt) aufgeführt. Bekanntlich hat Beethoven diese Ouvertüre später zu der auf einen neuen umgearbeitet, weil sie für den dramatischen Effect zu lang und für ein gewöhnliches Orchester zu schwer ist.« Die Wiener Theaterzeitung vom Jahre 1838 berichtet (S. 288) über dasselbe Concert und lobt bei der Ouvertüre die Ausführung des letzten »Presto«, »ein Satz, der wohl schwerlich den Violinen oft so gelungen sein möchte« u. s. w. Der »Allgemeine musik. Anzeiger« vom 18. April 1835 berichtet: »Dem Vernehmen nach wird im Hofoperntheater bei den künftigen Aufführungen des Fidelio mit den beiden von dem Tondichter zu dieser Oper geschriebenen Ouvertüren abgewechselt werden.« Ferner berichtet derselbe Blatt vom 18. April 1836: »Bei Gelegenheit, als die Oper Fidelio zum Benefice der Mad. Fischer-Achten auf dem Hofoperntheater wieder aufgeführt wurde, wählte man dazu die erste ursprünglich zu dieser Oper von dem Tonsetzer componirte, aber später von demselben ihrer grossen Schwierigkeiten wegen wieder bei Seite gelegte Ouvertüre.« Es kann kein Zweifel sein, dass die beiden in diesen Anzeigen gemeinten Ouvertüren keine andern sind, als die grosse in C-dur vom Jahre 1805, die wirkliche zweite (C-

*) Die Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom 2. Septbr. 1807 enthält einen Bericht aus Prag, worin es u. A. heisst: »Mit dem Monat April endete hier die italienische Oper und eine Gesellschaft deutscher Sänger trat an ihre Stelle. Die erste war in den letzten Jahren so sehr gesunken, dass« u. s. w. Liebich war Director der Gesellschaft, Wenzel Müller Kapellmeister. Die ersten Opern, welche in den ersten Tagen des Mai gegeben wurden, war Cherubini's »Faniska«, Spätter »Jagd«, »Fanchon«, »das unterbrochene Opferfest«, »Der Wasserträger«, »die beiden Füchse« u. s. w. Beethoven's »Fidelio« scheint aber nicht zur Aufführung gekommen zu sein; wird wenigstens bis Ende 1808 nicht erwähnt.

**) In dem im vorigen Jahre bei Breitkopf und Härtel in Leipzig herausgekommenen thematischen Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke Beethoven's wurde selbstverständlich, auch wenn damals das hier mitgetheilte Ergebniss schon so sicher gestellt gewesen wäre wie jetzt, die übliche Numerirung der Ouvertüren beibehalten werden.

den Druckern mit Nr. 3 bezeichnete), und die letzte oder vierte in E-dur vom Jahre 1814. Man konnte es nicht unbekannt sein, dass Beethoven mehr als zwei Leonoren-Ouvertüren geschrieben hatte und dass bei der Aufführung der Oper im Jahre 1805 eine andere Ouvertüre gespielt worden war als im Jahre 1806. Von der wirklichen ersten, dem Jahre 1805 angehörenden Ouvertüre hatte man jedoch keine nähere Kenntniss, denn diese wurde erst in Folge der Aufführungen im Leipziger Gewandhause im Jahre 1840 bekannt*) und im Jahre 1840 als die zweite veröffentlicht. Da nun das blosse Vorkommen einer Stelle aus Florestan's Arie in der aufgefundenen und mit Op. 138 bezeichneten Ouvertüre keinen Zweifel übrig lassen konnte, dass sie eine von den Leonoren-Ouvertüren sei, so konnte man leicht zu der Meinung verleitet werden, man habe in eben dieser aufgefundenen Ouvertüre die erste vom Jahre 1805 vor sich. Auf diese Weise mag die Entstehung des Beisatzes »componirt im Jahre 1805 zur Oper Leonore« auf dem Titel der Haslinger'schen Ausgabe zu erklären sein. Schindler, der von dem Vorhandensein dieser Ouvertüre keine Kenntniss hatte, hat dann (in der ersten Ausgabe seiner Biographie) das von Haslinger angesetzte Datum als richtig hingenommen und unseres Wissens zuerst die vier Ouvertüren in die bisher angenommene chronologische Ordnung gebracht. Es ist aber nun zu beachten, dass weder Haslinger noch Schindler seine Angabe in Betreff der Compositionszeit der Ouvertüre begründet hat. Es ist auch aller Bemühungen ungeachtet nicht gelungen, die Quellen, aus denen sie geschöpft haben könnten, ausfindig zu machen oder irgend eine sichere Mittheilung zu finden, welche uns einigermassen für die Richtigkeit ihrer Angaben einstände. Wir haben in ihren Angaben ein Datum vor uns, welches weder begründet noch zu begründen ist. Solche Angaben kann man nur auf sich beruhen lassen.

Was Schindler weiter erzählt, klingt geradezu unglaublich. Er sagt nämlich (Biogr. I, 127) über die Ouvertüre Op. 138: »Kaum beendigt, hatte der Componist selbst kein rechtes Vertrauen in diese Arbeit. Ebenso meinten seine Freunde. Man veranstaltete dennoch bei Fürst Lichnowsky eine Probe mit kleinem Orchester. Da ward sie ihrem Gesammtinhalte nach für nicht entsprechend befunden, dem Werke als Einleitung vorauszugehen. Idee, Stil und Charakter wollten dem darüber zu Gericht sitzenden Areopag nicht gefallen. Sie ward also beseitigt.« Da kann man doch fragen: Wer hatte den musikalischen Gerichtshof eingesetzt, dem sich Beethoven zu fügen hatte? Und wer hat je gehört, dass er sich einem gefügt hätte? Das Wahre an der Geschichte kann höchstens sein, dass die Ouvertüre bei Fürst Lichnowsky probirt wurde und dass Beethoven selbst Schwächen in dem Werke fand und an Aenderungen dachte. Diese Ansicht verträgt sich mit einigen Erscheinungen, die jetzt noch mitzutheilen sind.**)

In der anfangs erwähnten geschriebenen Partitur hat Beethoven später (und wahrscheinlich im Jahre 1814, als er die letzte Bearbeitung seiner Oper unternahm) bei vielen Stellen Aenderungen vorgenommen. Diese Aenderungen sind aber zum Theil nur angedeutet und nicht ausgeführt. Überall ist die ursprüngliche Lesart bewahrt und lesbar geblieben. Das Manuscript kann seiner Beschaffenheit nach keineswegs als eine Druckvorlage oder das Werk nach dieser Vorlage als druckfertig betrachtet werden.***) Einige Aenderungen lassen sich sogar verschieden auslegen und können bei der Herausgabe wohl Schwierigkeiten bereiten und Zweifel erregen. In den bei Haslinger in Wien und bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienenen Ausgaben sind die ausgeführten und brauchbaren Aenderungen berücksichtigt worden. Zur Vergleichung mit diesen Ausgaben lassen wir hier (auf zwei Notenzeilen zusammengedrängt) eine Stelle aus der Einleitung (Takt 23 ff. vom Anfang) in ihrer ursprünglichen Lesart folgen,

welche Beethoven später geändert und um einen Takt gekürzt hat.

Auch in anderer Weise hat Beethoven an die Ouvertüre Op. 138 gedacht. Als er im Jahre 1814 seine Oper »Fidelio« einer dritten Bearbeitung unterzog, sollte die Ouvertüre aus dem Jahre 1807 von Grund aus umgearbeitet werden. Die Hauptthemen sollten beibehalten, das Ganze in eine andere Tonart (E-dur) gesetzt werden u. s. w. Dass die Ouvertüre auch in dieser Umarbeitung für den »Fidelio« bestimmt war, kann nicht bezweifelt werden. In den auf diese Arbeit bezüglichen Skizzen kommen die Hauptmotive der Ouvertüre untermischt mit Stellen aus der Arie Florestan's im Anfang des zweiten Acts vor.*) Man hat daraus, so gut es ging, folgende auf einigen zusammengehörenden Seiten vorkommende Stellen zusammengestellt:

ich sah

ein En-gel Le-o-no-re

*) S. Leipziger Allg. Musik. Ztg. vom Jahre 1840 S. 84 und 972, und Zeitschrift für Musik vom November 1840 S. 160.

**) Man kann beiläufig bemerken, dass in diesem Artikel bei allem entgegengesetzt wird, was Schindler (Biogr. I. S. 127, II. S. 10 ff.) über die Ouvertüre Op. 138 mittheilt.

***) Wir erinnern hier an Schindler's Behauptung (Biogr. II, 10): Beethoven habe im Jahre 1823 von der Handlung Steiner u. Comp. (später Tob. Haslinger) die Herausgabe des seit Jahren im Besitze dieser Handlung befindlichen Ouvertüre Op. 138 und anderer Werke gefordert. Ebenso unrichtig wie diese Behauptung ist auch die Angabe Schindler's (Biogr. I, 127), die Verlagshandlung Steiner u. Comp. habe »alsbald« (nach 1807) das Eigenthumsrecht der Ouvertüre erworben. Die Firma Steiner u. Comp. existirt aber erst im Jahre 1815.

*) Wir nehmen hier Gelegenheit, auf einen in der bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienenen Partitur des »Fidelio« vorkommenden Druckfehler aufmerksam zu machen. Auf Seite 270 in Florestan's Stimme auf das dritte Viertel des 60. Takts und auf das Wort »Lüfte« fallende Note muss nicht d, sondern eine Stufe höher e heissen. Auch in der Arie der Marzelline kommt ein Fehler vor. S. 10 der Partitur muss Marzelline im fünften Takt singen

glück - lich

X oder

Clar.

X oder länger in F ausgeführt.

sich trennend sich trö-stend am Sei-te

Zu gol- ... Licht sich ent-...

Beethoven hat den Entwurf nicht ausgeführt. Er schrieb statt dessen die bekannte Ouvertüre in E-dur. Hätte Beethoven den Entwurf ausgeführt, so hätten wir vielleicht fünf Leonoren-Ouvertüren und wir würden vielleicht die Ouvertüre vom Jahre 1807 eben so als den Vorläufer der dann vorhandenen vierten vom Jahre 1814 ansehen, wie wir die (wirkliche) erste vom Jahre 1805 als den Vorläufer der zweiten vom Jahre 1806 ansehen. Wahrscheinlich hat Beethoven um jene Zeit, als er an die gänzliche Umgestaltung der Ouvertüre Op. 138 dachte, dieselbe auch in ihrer ursprünglichen Gestalt vorgenommen, Aenderungen darin versucht und ihr die Ueberschrift »Characteristische Ouverture« gegeben. Man könnte nun noch fragen: wenn nach der bisherigen Annahme die Ouvertüre Op. 138 im Jahre 1805 componirt und die allererste der Leonoren-Ouvertüren wäre, wäre es dann zu erklären oder wäre es denkbar, dass Beethoven im Jahre 1814 bei der letzten Bearbeitung seiner Oper auf eine Arbeit zurückgekommen wäre, welche durch die nach jener Angabe inzwischen entstandenen zwei grossen Leonoren-Ouvertüren in C-dur beseitigt sein musste?

Ueber instructive Ausgaben musikalischer Classiker,

insbesondere

Bach's »Wohltemperirtes Clavier« von Carl Tausig, und desselben »Chromatische Phantasie« von Hans v. Bülow.

Von Carl G. P. Grädener.

Es gab eine Zeit in der deutschen Musik-Pädagogik, wo dem durch Genie und angestrengten Fleiss, auch wohl letzteren allein (— die Genius ist stets verbunden —) Autorität gewordenen Lehrer der Schüler stillschweigend horchte und aus seinem Munde die durch Tradition oder eigene Durchbildung geheiligten Satzungen entgegennahm, deren Begründung, wenn er solche dereinst Verlangen trug, des Letzteren eigenem Nachdenken überlassen wurde. Der Lehre selbst genügten wenige Fächer: Harmonie oder richtiger praktisches Generalbassspiel, einfacher und doppelter Contrapunkt, Nachahmung, Fuge, Canon, etwa noch vielstimmiger und mehrchöriger Satz. Gewisse Disciplinen wurden nicht gelehrt, ihre Erlernung vielmehr dem Selbststudium überlassen; so die Formenlehre, so die Lehre von der Instrumentation. »Steckt eure Nasen — hiess es — in die heiligen Bücher und Partituren der Erlesenen, seht und vergleicht, wie sie die *Allemande* machten und die *Courante*, die *Sarabande* und die *Gigue*, untersucht vor allen Dingen hübsch, wie sie die vocalen und instrumentalen Klänge mischten, und macht es ihnen nach- (wenn möglich vor-) -schreibt, spielt und schreibet viel und unablässig, aber pflegt nun nicht mit eurem Gestümper Meister von Rechten blind und fast im Sattel sitzen.«

Das gab nun freilich viel und saure Arbeit, aber auch starke Knochen und selbstständigen Geist. Wer was wusste, wusste was er wusste und wozu er's wusste. Er konnt' es nutzen und liess nicht viel schwätzen oder gelehrt, wenn es auch nicht immer so blank und lieberwürdig klang wie gallisches Gewäsch*). Das war die Zeit der musikalischen Aristokratie. Es gab nur Gönner und Kenner (Erstere mussten Letztere sein) und Gönner und endlich — Laien, die mit gezogenem Hute ehrfürchtig standen. Es gab nur Schulen. Insofern um eine Kraft sich viele Jünger schaarten.

Und heute?

Stellen wir dem Sonst erst das Jetzt gegenüber und machen hübsch die Rechnung! — Heute? —

Den wenigen ächten Gönnern gegenüber eine Legion von Virtuosen und Dilettanten und Genie-halbtalenten, den wenigen wirklichen Kennern gegenüber eine Unzahl von Halbwissern und Besserwissern, statt ächter Gönner — ganze Schaaren von Kunstschwärmern, welche an den, sich selber

*) »Mais ce n'est pas du tout joli!« rief Angel ... einen Stuttgarter beim Stil ... von Schreibart und Kern. »Das soll auch nicht *joli* sein« war die derbe Antwort.

2*

und einander gegenseitig bespiegelnden und beiläufig gestanden, nicht zum Fache zählenden Dilettanten, statt der Laien endlich — ein angeborner, Alles, das Fach selbst eingeschlossen, überfluthender und in seinem Schwall begrabender — Dilettantismus. Nur wenige wahre Künstler, und die haben schwer dem breiten Strom der Masse entgegenzuschwimmen, sie möchten denn, wie Joachim, das Schwert der erquickenden Macht in der Faust zugleich drein schlagen können.

Von wannen diese Wandlung?

In einer Zeit, wo nicht mehr die Menschen, sondern unter ihrer Obhut Maschinen arbeiten,*) in einer Zeit, in welcher — da seit der Emancipation der Künste und Wissenschaften es nicht mehr möglich war, den erwachenden Menschengeist zu bannen und in der Verdummung festzuhalten — man wenigstens versucht, durch Dressur und den Process der Centralisirung die Geister einzuschachteln und ihnen von der Schule an den Stempel der Abhängigkeit aufzudrücken, in einer Zeit, wo (wir sprechen von dem Festland von Europa) Alles und Jedes classificirt, controlirt, gemarkt und jeder Erwachsene wie ein Kind gegängelt wird und bevormundet **): in einer solchen nimmt's nicht Wunder, wenn allenthalben, so auch in der Kunst, bis in das Kleinste die Lehre der Dressur Platz greift, die freie Forschung des Einzelnen in ein vorgeschriebenes System nach octroyirtem Lehrbuch, die künstlerische Freimachung einer Aufprägung von Schablonen, die Form der Formel, die Entwicklung des Individuums classenweiser Abrichtung ***). Statt ununterbrochenen Fortschreitens — rundenbringen Unterofficiere Exercitien („Stopsachen" nennt's die Wissenschaft) für die öffentlichen „Prüfungen" genannten Schaustellungen, statt wirklicher Examina — Herleiern des Hineingetrichterten zu Note und Frommen — nicht des Zöglings, sondern — des abstracten Begriffs von Anstalt, umkleistert in deren zoolastischer Fachordnung bestehenden Directorien.

— Sind wir noch immer bei der Parodie, nicht bei dem Titel unserer Ueberschrift? — O nein, die Parodie ist schon an bei die Sache, jene Titel zur Belege für dieselbe. Auch sie werden an die Reihe kommen.

Was heisst lehren? was — abrichten?

Lehren heisst, den Geist und dessen körperliches Bed ... (in Kunst und Gunst) aus Selbstständigkeit und Selbstthätigkeit erziehen, durch den Einblick ins Einzelne und die Arbeit im Einzelnen des Innern Sicht, die äusseren Sinne schärfen fürs Analoge, fürs Wiedergesehene, so fürs Allgemeine körperliche und geistige Kräfte so stärken, dass sie, auf sich selbst gestellt, weiter zu forschen und zu arbeiten vermögen und fremder Hilfe einst entrathen können. Lehren heisst vor Allem, das zu Lehrende dem Einzel ad vidoum anpassen, dessen Stärken und Schwächen u. s. w. kennen lernen und zu benutzen trachten.

Abrichten heisst, die Körper- und Geistesthätigkeit auf fester Einzelheiten richten, ohne Rücksicht auf Analoges, Bewegendes, Allgemeines, das Gedächtniss mit Zusammenhanglosem anfüllen, dass es bewusstlos nachgebetet, nachgeleiert werden könne. Abrichten heisst, Geist und Körper zu weisen

*) Aus der Maschine selbst spricht zwar der Geist des Menschen, der sie concipirte, aber die Thätigkeit an den Maschinen lehrt weder denken noch arbeiten, sondern nur, als bessere Maschine die Maschine leiten.

**) Traut man doch selbst Mündigen nicht zu, das Eisenbahncoupé ohne amtliche Hülfe zu besteigen oder zu verlassen, und ihr eigenes Kopf während der Fahrt selbst einzustecken.

***) Wo, wie in der Wissenschaft, der Schüler hauptsächlich in sich aufzunehmen, zu empfangen hat, da ist die Classe am Platze; in der Kunst, wo eigenes Können und Gestalten in den Sinn zu treten hat, ist die grosse Classe — Unsinn. Sie wird nur dann Sinn haben, wenn sich, wie auf den Universitäten, schon ausgerüstete Jünger reiferen Alters zusammenschliessen, die an einander gegenseitig zu lernen das Zeug haben.

Kunststücke zu machen statt Kunstwerke oder Kunstleistungen, den individuellen Geist ertödten durch die aufgezwungene Schablone und alle Selbstständigkeit vernichten durch stete Gängelung und Führung an der Leine. Abrichten heisst vor Allem: Alles über einen Kamm scheeren, ohne dem Individuum Rechnung zu tragen.

Abgerichtet aber, dressirt können ja selbst Thiere niederer Gattungen werden; warum nicht alle — alle Menschen bei uns lernten? — Daher die Ueberwucherung des gesammten Kunstlerthums mit dem schwer (wenn je) wieder auszurottenden Unkraut des Dilettantismus.*)

Zu solchen Mitteln nun der Dressur im Clavier gehören so manche instructive Ausgaben älterer musikalischer Classiker.

Ist irgendwie Selbstständigkeit der musikalischen Technik und des Vortrags, Bildung des eigenen Urtheils und Geschmacks und Befreiung von der Nothwendigkeit irgendwelcher Bevormundung zu erreichen, so ist es durch das Studium eben dieser der älteren Meister, an der Hand eines bewährten, aber in die Eigenart des Lernenden mit Liebe eingehenden Lehrers. Denn erstens, während die grössere Subjectivität der Romantik (Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin u. A.) es mit sich bringt, dass — abgesehen vom Fingersatze — sich alles dem Vortrag Angehörige, so Tempo, Accentuation und die Dynamische, fast bis ins kleinste Detail vom Autor vorgezeichnet wurde, so ist dies bei den Alten, aus deren Werken im Grossen und Ganzen mehr objectiver Fleiss spricht, entweder gar nicht oder doch nur annäherungsweise der Fall, dem Darsteller also ein weit freierer Spielraum gelassen. Andererseits setzt das Spielen eines Bach, z. B. eines Händel, Scarlatti, Anderer, denn doch bereits einen so hinreichenden Grad der Technik wie der sonstigen musikalischen und ästhetischen Vorbildung voraus, dass man Dem, der zur Ausführung solcher Werke fähig ist, wohl auch Neigung auf eigene und eben vergönnen darf, nunmehr auf eigenen Füssen sich am Allerheiligsten zu wagen. Zum dritten (was so vielen Lehrern fremd scheint): Nicht diese oder jene geistige Auffassung eines Autors, nicht diese oder jene technische Verfahrungsweise ist allein und absolut berechtigt, eine jede ist im Rechte, welche — ohne das Tonstück selbst zu alteriren — dasselbe in ein wirklich künstlerisches Licht setzt und zu Affen, Hand und Fuss hat. Endlich: die Applicatur, besonders hängt so mit der Construction der Einzelhand, ja mit der ganzen Eigenart des Künstlers nicht minder gerade mit dem von ihm Gewollten (so was Accentuirung und Phrasirung angeht) zusammen, dass ein Weber anders greift als Hummel, Chopin anders als Moscheles, Liszt anders als Henselt, Thalberg und Andere.

Würde — also dies vorausgeschickt — der Schreiber dieses mit einem dazu vorgebildeten Kunstjünger eines jener Monumentalwerke (mit eine Seite, eine Toccata, ein Präludium nebst Fuge aus dem „Wohltemperirten Clavier" oder was sonst) studiren wollen, so würde er dabei wie folgt verfahren.

*) Nicht zu verwechseln mit „Dilettantenthum". Der Dilettant im engeren Sinne kann künstlerische Bildung haben, der Fachmann schlechthin dilettantisch.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Die Verbindung der Künste auf der dramatischen Bühne. Eine Reihe akademischer Vorträge von Dr. **Karl Robert Pabst,** Prof. der deutschen Literatur an der Hochschule zu Bern. Bern, Haller. 1870. XIV und 234 Seiten in 8.

Das Buch ist aus Vorträgen hervorgegangen, die der Verfasser schon im Jahre 1859 vor einem Kreise gebildeter Männer und Frauen hielt und dann 1868 vor einer Anzahl Ide-

siger Berner Hochschüler wiederholte. Trotz des auf das populäre gerichteten Zweckes ist das Buch ganz lehrhaft angelegt, indem es in einem „Allgemeinen Theil“ (S. 1—114) unter Ober- und Unterabtheilungen so ziemlich Alles bespricht, was in den allgemeinen Theilen unserer Aesthetiken abgehandelt wird, und erst im besonderen Theil (S. 115 bis zu Ende) von den vorhergehenden Prämissen die Anwendung macht. Man hat hier also nicht eine in der Form freier Vorträge gehaltene Erörterung unserer Theaterangelegenheiten, sondern eine [illegible] oder systematisch angelegte Aesthetik, zu welcher aber der oft durchschlagende Ton eines Vortragenden nicht recht passen will. Auch der Mangel wissenschaftlicher Durcharbeitung wirkt deshalb störend, während er bei wirklich freien Vorträgen wenig zu bedeuten hat, was wissenschaftlich zugemuthet ist, muss auch er maassgebend werden, wenn die Darstellung einen harmonischen Eindruck machen soll. Der Herr Verfasser scheint sein Schema fast mit grösserem Ernst behandelt zu haben, als die Ausführung, in dem „Instrumentalmusik“ überschriebenen Abschnitt z. B., der nur 2 Seiten lang ist, und die Vorspiels- und Zwischenacts-Musik im recitirenden Drama bespricht, füllt er $1^{1}/_{2}$ Seite mit einem Citat aus einem — Roman von Georg Hesekiel. Wir müssen gestehen, die umgekehrte Anlage, nämlich eine leichtere, lösere Fassung der Ueberschriften und eine gediegenere Behandlung des Materials wäre uns lieber und eben dem Stoffe auch förderlicher gewesen. An Musterbildern fehlt es nicht. Wir nennen nur Schlagels Vorlesungen über die dramatische Poesie, welche ungezwungene Freiheit und welche Fülle von Geist und Wissen! — Soviel über die äussere Anlage.

Das Werkchen ist „Heinrich Laube, dem wackeren Vorkämpfer für Befreiung und Veredlung der deutschen Bühne“ gewidmet, und man mag hieraus abnehmen, welche Richtung diese Vorträge enthalten, worin sie hauptsächlich eine Besserung der Verhältnisse und Zustände unserer Bühne erblicken. Es ist dies, mit einem Worte, die Hebung des recitirenden Dramas und das Zurücktreten der musikalischen Künste auf den ihnen gebührenden Platz.

Wir sind durchaus nicht abgeneigt, unsere Wünsche in derselben Weise zu formuliren, denn Shakespeare und alle grossen Dramatiker sind uns theuer und wir wüssten nichts schöneres, als sie von der Bühne herab in ihrer ganzen Gewalt wirken zu sehen. Aber was wir nie unterschreiben werden, das ist die ästhetische Begründung, mit welcher der Herr Verfasser seine Forderung begleitet. So sagt er über das Grundverhältniss der Poesie und Musik das Folgende: „Der zum klar bewussten und begrifflich ausgebildeten Gedanken entfaltete, in der Wortsprache am treuesten und am fasslichsten erscheinende Geist, mit welchem wir nicht nur uns selbst und die ganze Welt in ihrer höchsten Wahrheit erkennen, sondern auch handelnd in dieselbe eingreifen, ist die höchste Stufe der menschlichen Entwicklung und darum auch der höchste Stoff der Kunst, während das durch den musikalischen Ton ausgedrückte oder doch angeregte Gefühl noch fast in der Sphäre unseres unmittelbaren Naturlebens geboren, nur die unterste Stufe unserer geistigen Entwicklung bildet. Gefühl und Gedanke verhalten sich zu einander, wie Blüthenzweig und Frucht, wie Keim und Frucht.“ (S. [illegible]) Das ist nun dem Ausdrucke nach garnichts Neues, es ist ein [illegible] Regulator, die als unvermeidlicher Gemeinplatz fast in jeder Aesthetik sich als eine der Grundwahrheiten der Kunst breit macht — und doch muss man, so oft man diesem Weisheitsspruche von der „höchsten“ und „von der „untersten“ Stufe unserer geistigen Entwicklung begegnet, erstaunen über die Naivität. Damit wird die Leuchte der Kunst zur Hand genommen und selbst nicht sehen können. Unbegreiflich, wie man noch darüber schwankt, ob der Musik Gefühle „ausdrücken“ oder vielleicht nur „anregen“ könne, der selbst

sich mit Abgrenzungen dieser Art überhaupt nicht befassen, weil er dadurch die Grundlage, auf welcher eine Auseinandersetzung oder Verständigung möglich ist, wieder wankend macht. Wir geben das Gefühl nicht preis, sondern reclamiren es für die Musik in seinem ganzen Umfange, aber soviel möge hier gesagt sein, dass seine Bedeutung nicht darin liegt, der Wortbestimmer zu sein für Geist und Gehalt der Tonkunst.

Nach dieser Probe ist es kaum zu verwundern, wenn er von dem musikalischen Theile des vorliegenden Buches ein geringes Erwartungen hegt. Suchen wir nun die musikalische Partie aber noch von einer anderen Seite. Bei der ernsten Oper kommt der Verfasser S. 131 auch auf Wagner zu sprechen und rühmt ihm [illegible] Ernst nach — wenn ihm auch ein frommer Lebenswandel fehlen würde, um den Mann von Lessing mit Canonisation reif zu machen. Der Verfasser will nicht den Anspruch erheben, „den schwebenden Streit, nämlich das was man nun so lang die Wagnerfrage nannte, zu einer endgültigen Entscheidung zu bringen“, sondern will seinen Zweck für erreicht ansehen, „wenn es ihm gelingt die Frage durch Vereinfachung, festere Begrenzung und Hervorhebung ihrer wirklich guten Momente der Lösung zu nähern und die eingetretene Gährung klären zu helfen“ (S. 134.) Es thut uns wahrlich leid, sagen zu müssen, dass der Herr Verfasser diesen (an sich keineswegs geringen) Zweck nicht erreicht hat, noch mehr aber, ihn daran erinnern zu müssen, dass das, was er 1868 niederschrieb, heute nicht mehr passt, sondern dass die bewegte Streitfrage — er sagt selbst — bereits gelöst ist, endgültig entschieden, was die musikalische Grundfrage anlangt, und zwar zu Gunsten Wagner's und der Seinen. Der Herr Verfasser, obwohl so [illegible] stehend, kann dies selber wahrnehmen, er beachte nur, wie das früher feste Portal der Jünger Wagner's und Liszt's auseinander strebt und in ihren edleren Elementen sich der absoluten Musik wieder zuwendet. Wagner's Reformversuche wären überhaupt nicht möglich gewesen, wenn er nicht einen gewissen Theil der Musik einfach ignorirt hätte. Und eben dieser Theil, dieser von dem verwegenen Baumeister bei Seite geschobene Stein, ist der Eckstein geworden, auf welchem sich die musikalische Kunst wieder aufbaut. Damit ist die Wagnerfrage gelöst. Ein [illegible] theatralisches Drama in dem [illegible] Ernste, erträumt und mit sehr unberufenen Mitteln ins Werk gesetzt. Siege haben wir nicht erhalten und werden wir nicht erhalten, aber die Technik selber ist aus dem langen Hader siegreich unter Sicherstellung aller ihrer Zweige und Mittel hervorgegangen.

Von dem Herrn Verfasser kann man nun sagen, im Ganzen dürfe der Wirklichkeit Wagner's, dass er musikalisch ganz und gar in dem Kreise beharrt, welchen dereinst [illegible] seiner Thesen gezogen hat. In dem ganzen Buche des Herrn F. kommt z. B. der Name Oratorium nicht einmal vor, viel weniger hat der Verfasser daran gedacht, aus dieser Kunstform seine Waffen zu entnehmen. Man kann aber die Frage vom musikalischen Drama niemals wirklich, d. h. musikalisch zum Austrag bringen, wenn nicht die Gebiete der Oper und des Oratoriums gleichzeitig untersucht werden.

Von dem Antheil des Dichters, welchen dieser an dem musikalischen Drama zu fordern hat, sprechend, meint der Verfasser: „Wir müssen die Entschiedenheit und Selbstentsagung des Dichters, welcher sich anheischig macht für das durchgängig musikalische Drama zu schaffen, allerdings auf eine schwere Probe stellen, indem wir ihn Namens des unverbrüchlichen Gesetzes der ästhetischen Einheit uns ihm zumuthen, dass er auf den höchsten Zweck und Preis, welchen die Poesie und die Kunst überhaupt im recitirenden Drama erringen kann, von vornherein Verzicht leiste, auf die vollkommenste Entwicklung der die Handlung bewegenden und sie zu der

menschenwürdigsten Lebensäusserung anhebenden Gedanken — Übermut kann unterlieh nicht gesagt sein, dass der poetische Text überhaupt keinen Gedanken enthalten solle. Ohne diese ist ja überhaupt weder eine sprachliche Darstellung statthaft, noch eine eigentliche Handlung möglich (S. 400). Aber doch so wenig Gedanken als nur irgend verwalten. Sehr verbunden für die Belehrung. Das ist nun ebenfalls eine von den Melodien, welche andere ästhetischen Spatzen von alten Dächern zwitschern. Des »Dichters« »Bescheidenheit und Selbstverläugnung« wird auf eine schwere Probe gestellt, indem man ihm zumuthet Handlanger zu sein, während er, wenn man seine Bescheidenheit und Selbstverläugnung nicht auf die Probe stellte, den Pegasus besteigen und stracks den höchsten Gipfel des Parnass erreichen könnte. Wird besagter Dichter sich diese Probe gefallen lassen? Wäre dies der Fall, so könnte es nur aus Freundschaft gegen den Componisten geschehen, oder — wegen der Tantième. Und wohin sind wir in Folge solcher Raisonnements gekommen? Dahin, dass sich der [illegible] Verstand der Gegenwart fest angewöhnt hält, einen Operntext oder dergleichen zu schreiben, wodurch dem Tonsetzer die Erlangung guten Textes unmöglich und später bei Ausarbeitung und Aufführung des Werkes das Leben sauer gemacht wird. Dass die [illegible] Dichtung nicht ein Product unfreiwilliger »Bescheidenheit und Selbstverläugnung« ist, sondern ein fröhlich gedeihendes und frei zum Himmel aufstrebendes Gewächs mit einem eigenen, auch äusserlich eigenen und selbständigen Grunde, davon könnte sich auch der Herr Verfasser bald überzeugen, wenn er sich nur die Frage vorlegen wollte, weshalb z. B. Apostolo Zeno und Metastasio grosse Dichter geworden sind, grössere als alle ihre Helden, welche gegenwärtig mit musikalischen Dramen den Parnass erstürmen? Es giebt eine Dichtung, die aus der Musik quillt, aus der [illegible] und [illegible] Musik. Wir wünschen von Herzen, dass der Herr Verfasser mit diesem musikalisch-poetischen Gebiete aus den halben Wahrheiten zu den vollen und ganzen durchdringe; denn erst dann hellen wirklich dann, dem [illegible] oder [illegible] Drama seine Bahn zu brechen. Was Herr P. Fischer [illegible] sagt, zeugt vielfach von Einsicht und Geschmack.

Das Werk ist hübsch ausgestattet, aber [illegible] zum Theil [illegible] Druckfehlern verunziert.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen

✱ **Wien.** Schon in den nächsten Tagen nach der Schlussitzung fanden in dem neuen Musikvereine zwei Concerte statt. Das Programm bestand fast ausschliesslich bei dem zweiten Concert ganz aus Beethoven'schen Nummern der grossen [illegible] Meister. Die [illegible] nahm diesmal natürlich der neue Saal in Anspruch, da er jetzt bereits die erste Probe zu bestehen hatte. Der Farbenreichthum [illegible] auch aber [illegible] der Anordnung, hier ganz zweckentsprechend und harmonisch [illegible] Bedenken, wie auch darüber, ob der Eingang erster [illegible] wirklich als Concertsaal gedacht und ausgeführt [illegible]. Der Referent [illegible] Herr Hansen [illegible] zu [illegible] überhaupt und [illegible] als Wein [illegible] hierüber klären. Ob er jedoch nicht zu glänzend und gerade [illegible] einen Concertsaal, darüber konnte ich mich nicht ganz beruhigen. Von allen Seiten glänzt es uns Gold und Farben entgegen, das Auge, in [illegible] Bewunderung [illegible] dieser bunten Gewalt zwischen Ornamenten, goldenen [illegible], vermisst den ernsten ruhigen Charakter. Der Eindruck ist überwiegend das eines prunkvollen Festsaales, einer Arena des Tanzes und der [illegible], erhebt sich höchstens. Eine Stätte klassischer Musik, dem Cultus [illegible] gewidmet, sollte die [illegible] liche Einheit des Hörers, dessen gesammelte innerlich [illegible] Stimmung nicht [illegible] durch [illegible] der Wände. Der [illegible] wohl durch Aufwand von Gold und Farben [illegible] als das Zuschauerraum des [illegible] Opernhauses, in welchem der Gesammt-Schmuck sich mit weit grösseren Dimensionen vertheilt und dessen [illegible] über dem eine [illegible] luxuriösere Ausschmückung als die eines Concertsaales rechtfertigen würde. Der Engländer verwendet selbst in seinen stattlichsten Concerthallen sehr wenig auf decorativen Luxus, [illegible] auf die Grösse der Dimensionen, welche auch unbeschränkten [illegible] des Genusses guter Musik ermöglicht. Man denke an St. James Hall und Exeter Hall in London. Durch die goldenen [illegible] zu beiden Seiten des Parterres geht viel Raum verloren und erscheint der Saal also um kleiner, als er thatsächlich ist. Eine [illegible] von dem Saal [illegible] zweite Gallerie wäre vom praktischen Gesichtspunkte aus wünschenswerther, als das Stehparterre eines sehr geringen Zuhörerzahl fasst. Ein Stehparterre ist [illegible] gesagt, an und für sich etwas barbarisch im Concerte wie in der Oper [illegible] im Concerte; im allgemeinen Interesse möchte man wünschen, dass noch als [illegible] Platz als zu [illegible] Gallerie in [illegible] angebracht wäre, was bei der gegenwärtigen Composition nicht [illegible] ist. Man schien eben äussere Schönheit und Eleganz vor Allem anzustreben, und diese Vorzüge besitzt Hansen's Saal in hohem Grade. Er besitzt noch einen anderen, musikalisch wichtigeren: eine gute Akustik.

✱ **Münster** (anders [Concertbericht].) II. Der Musik-Verein brachte während der beiden letzten Monate des verflossenen Jahres in sieben Concerten folgende Werke zur Aufführung: Ouvertüren: Beethoven Fidelio und Leonore III, Cherubini's Anakreon und Abencerragen, Mendelssohn Ruy Blas, Schumann Manfred. Symphonien: Beethoven II und VIII, Mozart C-dur mit der Fuge, Mendelssohn A-moll, Gade [illegible] Suite in Canonform. [illegible] Violinconcerte von Beethoven und Mendelssohn, Beethovens Romanzen in F und G, Spohr's Concerte VII und VI [illegible] vorgetragen von Herrn Rob. [illegible] Beethovens Concert V [illegible] Mozart Concert für zwei Claviere in Es und Schumann's Variationen in B für zwei Claviere [illegible] und [illegible] Gesang-Werke: Am ersten Tage des Cäcilienfestes Händel »Judas Maccabäus« (Soli Frau Walter-Strauss, Frl. Tony Thoma [illegible], die Herren Otto und Bletzacher), Beethoven's Chor der Derwische aus den Ruinen von Athen, Mozart Ave verum corpus, Schumann Zigeunerleben, [illegible] [illegible] (mit [illegible]) von Haydn, Mozart, Mendelssohn, Händel, Mendelssohn, Schubert, Schumann, [illegible] Vorträge des Münster'schen Liedertafel (Schwäbische Volkslieder). Die bedeutendsten Werke der letzten Concertprogramme waren zum Andenken an Beethoven's Geburtstag 17 Dec. 1770 sämmtlich von Beethoven. Alle Stücke wurden unter der bewährten Leitung unseres Musik-Directors Grimm mit einer seltenen und Sicherheit ausgeführt, wie sie nicht allein technische Fertigkeit, sondern in der [illegible] wahre Hingabe in den Geist der betreffenden Werke zu geben vermag. Die Gesangssolisten [illegible] auch im Vortrage der [illegible] verschiedenen Clavierstücke [illegible] Doppelconcert von Mozart und in Schumann's Variationen [illegible] durch ihre [illegible] künstlerische Mitwirkung volle Anerkennung und Dank. In unserm Concertmeister Herrn Richard Barth haben wir einen Geiger von sehr bedeutender Begabung und hoher Künstlerschaft, ein würdiger Schüler Joachim's, wenn er seiner Violine so seelenvolle [illegible] Töne zu entlocken, dass sein jedesmaliges Auftreten [illegible] erwartet wird. Besonders heben wir seinen Vortrag des Mendelssohn'schen Concert's am zweiten Cäcilientage hervor, wo er [illegible] [illegible] Nummern [illegible] [illegible] Spannung [illegible] und zu [illegible] Begeisterung hinriss. Dem [illegible] Hinüberspielen dürfte eine glänzende Künstlerlaufbahn bevorstehen. Bei solchen Leitern und solchen Vorbildern dürfen wir auch von unserem Orchester und unserem Chore Vortreffliches erwarten, wie es bei Cäcilienfeste in der Aufführung des Judas Maccabäus [illegible] Weise zeigte. Alles wirkte dort zum schönsten Gelingen zusammen: die umsichtige Direction, die Reinheit und Sicherheit des Orchesters, die mächtige Fülle und [illegible] Begeisterung des [illegible] Chores und die trefflichen Leistungen der Solisten. Unter diesen gebührte der Frau Walter-Strauss unstreitig die Palme des Abends. Sie war hier eine neue Erscheinung, [illegible] durch [illegible] zum Anfang [illegible] gewonnen hat. Ihre Stimme ist [illegible] gross, aber [illegible] mit dem Zauber seelenvoller, [illegible] Auffassung, einen [illegible] und [illegible] Technik [illegible] getheilten Beifall fand. Vortrefflich waren auch die Leistungen der übrigen Solisten. Fräul. Thoma [illegible] Schülerin [illegible] überraschte durch den Wohllaut ihrer vollen [illegible] Stimme [illegible] Verständniss [illegible] sich so die [illegible] Anerkennung. Herr Otto [illegible] Vortrag [illegible] Concerte [illegible] und Herr Bletzacher, dessen [illegible] Organ im Oratorium eine mächtige Wirkung hervorrief, [illegible] [illegible] Künstlerschaft. — Wir können unseren Bericht nicht schliessen, ohne mit wenigstens einigen Worten des neuesten Erzeugnisses der Muse unseres Grimm, des

zweiten Satze gedacht zu haben. Da in einem kleinen Concertbericht nicht der Ort ist, dieselbe eingehend zu besprechen, genüge es den thatsächlich grossen Erfolg zu constatieren, den sie hier hatte. Bei der ersten Aufführung brachte das Orchester dem Componisten jubelnde Fanfaren. Bei der zweiten, die auf [illegible] Wunsch am zweiten Tage des Christfestes stattfand, steigerte sich der Eindruck des Werkes zu [illegible] Verständnis. Das Werk hat [illegible] — [illegible] Symphonie [illegible] [illegible] Canon durch alle vier Sätze. [illegible] der Componist [illegible] leichten, natürlichen Fluss zu bringen [illegible] Sehr [illegible] des Streichquartetts beschäftigt, hat [illegible] Farben [illegible] (durch die Hinzunahme der Blechinstrumente) [illegible] der musikalischen Welt ohne Zweifel bedeutenden Aufsehen erregen.

⁂ **New York.** Herr Dr. L. Ritter hält in diesem Winter hier auf Vorlesungen über die Geschichte der Musik in Weber's Hall [illegible] entschiedenem Beifall [illegible] Interesse [illegible] Dieser geschätzte Künstler besitzt [illegible] Sängerin zur Gemahlin, [illegible] Ritter, und [illegible] in seinen Bestrebungen zur Beförderung der Musikpflege und Veredlung des musikalischen Geschmackes [illegible] Genossen zu befördern. Zu den von ihm arrangirten [illegible] Concerten, welche Frau Ritter im vorigen Winter gab, [illegible] Vorlesungen eine natürliche Ergänzung. Diese Vorlesungen [illegible] Lectures [illegible] dass jede derselben [illegible] Illustration irgend einer Hauptepoche der Musik bildet [illegible] dem Lieder- oder Volksgesang, die zweite der Kirchenmusik, die dritte der Oper, die vierte dem Contrapunkt, die letzte der Instrumentalmusik zu Gute — und schon in dieser Gruppirung [illegible] Musikgeschichte [illegible] Wir wünschen [illegible] Bestrebungen [illegible] Amerika den besten Erfolg [illegible] Bedeutung [illegible] die Begründung eines selbständigen musikalischen Genusses [illegible] Trotz [illegible] Tadel [illegible] Artikel [illegible] New-Yorker [illegible] Es sei hier noch angefügt, was [illegible] in Ergänzung unseres Werkes [illegible] der Musik Zeitung vom 29. Dec. über Herrn Ritter [illegible] Vorlesungen [illegible] Vorlesungen [illegible] Auffassung der geschichtlichen [illegible] Kunst. [illegible] Epochen [illegible] Klarheit [illegible] logischer Consequenz [illegible] Kunstformen [illegible] Meister [illegible] Ritter [illegible] [illegible] der Fall [illegible] Literatur [illegible] Vorlesungen [illegible] Die Schilderungen [illegible] Quellen [illegible] Bibliothek [illegible] Vorlesungen [illegible] Es ist [illegible] Contrapunkt [illegible] Nach unserer Ueberzeugung [illegible] Interesse [illegible] Wege [illegible] Kunstgestalt und Formen [illegible] Treue und Liebe [illegible] Mission [illegible] Entwicklung [illegible] Erfolg haben dürfte.

⁂ In den letzten Wochen des vorigen Jahres erschienen vom Nummer [illegible] Journale »*Le Télégraphe*, *Journal quotidien hebdomadaire*« [illegible] des Eigenthümer [illegible] der französische Ausdruck *Directeur-Propriétaire* [illegible] Nummer [illegible] mit einem Portrait [illegible] Pariser Theaterprominenten [illegible] ferm. Eine andere Seite und der eigentlich Merkwürdige [illegible] Landesleute, an diesem *Telegraphen* [illegible] Theil [illegible] gewählter [illegible] Depeschen [illegible] in einer Wochennummer [illegible] Nr. 1 vom [illegible] December [illegible] Herrn R. Wagner [illegible] Paris de Zurich — 16 Décembre — Bureau Journal Télégraphe Nouvelle Richard Wagner [illegible] Le maître [illegible] Siegfried. [illegible] Zeitungen [illegible] Wort [illegible] Wagner [illegible] Der *Télégraphe* [illegible]

⁂ **Hamburg.** Nach [illegible] Fr. Thekla Tietjens [illegible] im verflossenen December [illegible] Wochen in ihre Vaterstadt [illegible] Leistungen in der Oper [illegible] im Concert [illegible] Concerte [illegible] December. [illegible] Leitung [illegible] Dirigent [illegible] Chor [illegible] Kraft [illegible] Durch seine Wunder [illegible] Die Tempi [illegible] Orchester [illegible] Chor [illegible] Fr. Tietjens hat [illegible] Stimme [illegible] Vortrage [illegible] Gesange [illegible] Vortrage [illegible] Sänger [illegible] Herr Schmidt [illegible] Concerte [illegible] Fabier [illegible] Die junge Dame [illegible] Leistung [illegible]

⁂ Ein neues [illegible] von Kistner und Wigand in Leipzig [illegible] Werke [illegible] Liebhaber [illegible]

ANZEIGER.

[4] Im Verlage des Unterzeichneten sind erschienen

Klassische

Claviercompositionen

aus älterer Zeit

gesammelt von

H. M. SCHLETTERER.

Deutsche Schule. Heft 1.

Gottlieb Muffat, Zwei Suiten und Ciaconna 1 Thlr 3 Ngr

Einzeln: Nr 1 Suite in G 18 Ngr Nr 2 Suite in G 12½ Ngr Nr 3 Ciaconna 9 Ngr

Deutsche Schule. Heft 2.

C. Ph. E. Bach, Vier Sonaten, Arioso con Variazioni und Fuge 1 Thlr

Einzeln: Nr 1 Sonate in C dur 7½ Ngr Nr 2 Sonate in G dur [illegible] Ngr Nr 3 Sonate in F moll 7½ Ngr Nr 4 Sonate in G dur 7½ Ngr Nr 5 Arioso con Variazioni 1½ Ngr Nr 6 Fuge 1½ Ngr

Deutsche Schule. Heft 3.

J. Fr. Reichardt, Drei Sonaten, Rondo, Vier Scherzo und Andantino 24 Ngr

Einzeln: Nr 1 Sonate in F dur [illegible] Ngr Nr 2 Sonate in [illegible] [illegible] Ngr Nr 3 Sonate in G dur [illegible] Ngr Nr 4 Rondo, Scherz und Andantino [illegible] Ngr

Italienische Schule. Heft 1.

Francesco Durante, Studien und Divertimenti 18 Ngr

Italienische Schule. Heft 2.

Domenico Scarlatti, Achtzehn Stücke 1 Thlr [illegible] Ngr

Einzeln: Nr 1 Presto in C dur [illegible] Ngr Nr 2 Presto in A moll [illegible] Ngr Nr 3 Allegro in F dur [illegible] Ngr Nr 4 Pastorale in [illegible] [illegible] Ngr Nr 5 Presto [illegible] G moll [illegible] Ngr Nr 6 Allegro in G dur [illegible] Ngr Nr 7 Allegro in G moll [illegible] Ngr Nr 8 Allegrissimo in Es dur [illegible] Ngr Nr 9 Allegro [illegible] in C moll [illegible] Ngr Nr 10 Allegro molto in A dur 1½ Ngr Nr 11 Allegro in [illegible] moll [illegible] Ngr Nr 12 Allegro con [illegible] in [illegible] dur [illegible] Ngr Nr 13 Allegro in D dur [illegible] Ngr Nr 14 Allegro molto in G dur 1½ Ngr Nr 15 Allegro in G moll [illegible] Ngr Nr 16 Prestissimo in G dur [illegible] Ngr Nr 17 Andante in G dur [illegible] Ngr Nr 18 Presto in G moll [illegible] Ngr

Französische Schule. Heft 1.

François Couperin, dit Le Grand, Zwölf Stücke 15 Ngr

Inhalt: Nr 1 Prélude in [illegible] moll Nr 2 Prélude in G moll Nr 3 Prélude in C dur Nr 4 Larghetto in [illegible] moll Nr 5 Allegretto in F moll Nr 6 Allemande in G moll Nr 7 Marche in A dur Nr 8 Les Sentiments, Sarabande in G dur Nr 9 La Villers in A moll Nr 10 Fleurie ou la tendre Nanette in G dur Nr 11 La Voluptueuse in G moll Nr 12 Le Reveil-Matin in F dur

Französische Schule. Heft 2.

Jean-Philippe Rameau, Zwölf Stücke 18 Ngr

Inhalt: Nr 1 Allemande in G moll Nr 2 Gigue I in E moll Nr 3 Gigue II in G dur Nr 4 Tambourin in G moll Nr 5 Rigaudon I in E moll Nr 6 Rigaudon II in G dur Nr 7 Sarabande in A dur Nr 8 L'enharmonique [illegible] Nr 9 Le Rappel des Oiseaux in G moll Nr 10 Menuett I in G dur Nr 11 Menuett II in G moll Nr 12 La Poule in G moll

Der Herausgeber sagt in der Vorrede dieses Werkes u. A.

»Eine eingehendere Kenntniss der **älteren Clavierliteratur** beabsichtigt man weiteren Kreisen durch vorliegende Sammlung zu vermitteln. In einer Reihe von [illegible] auch selbständigen Heften, die nach und nach erscheinen werden und deren Anzahl sich im Voraus nicht bestimmen lässt, soll eine [illegible] Claviermusik [illegible] gegeben werden. Die Absicht [illegible] die Wahl [illegible] frühesten Meister bis zu C. Ph. Em. Bach und seinen Schülern in geeigneter Auswahl [illegible] mit J. Haydn beginnende [illegible] Zeit [illegible] Jedermann zugänglich ist, jedoch [illegible] Man wird natürlich nur dasjenige berücksichtigen, was in Form und Inhalt einem grösseren Publikum [illegible] und [illegible] anderen Ausgaben noch nicht gegeben ist.«

»Die Sammlung classischer Claviercompositionen wird übrigens eine retrograde Bewegung einschlagen, d. h. man wird mit der [illegible] Werke späterer Componisten beginnen [illegible] Die alten Lesarten und namentlich die Verzierungen [illegible] beibehalten werden. [illegible] für den modernen Vortrag [illegible] Fingersätze [illegible]«

»Die Geschichte des Clavierspiels hat drei Schulen zu unterscheiden: die italienische, französische und deutsche. [illegible] Domenico Scarlatti [illegible] François Couperin und [illegible] Carl Philipp Emanuel Bach. Nicht nur Werke dieser Meister, sondern [illegible] Vorgänger, Schüler und Zeitgenossen [illegible] wird die vorliegende Sammlung aufnehmen.«

»Es ist wohl zu bedauern, dass ein [illegible] Unternehmen solchen Umfangs in Deutschland bisher nicht einmal versucht wurde, und man glaubt [illegible] dürfen, die dem Verleger [illegible] Stand setzt, demselben die [illegible] und umfassendste Ausdehnung zu geben.«

Indem ich obiges Werk allen Clavierspielern und Lehrern [illegible] empfehle, bemerke ich noch, dass der billige Preis (pro Bogen 1 Ngr netto) die Anschaffung des Ganzen [illegible] gewiss sehr erleichtern wird.

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

Verantwortlicher Redacteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 26. Januar 1870. | Nr. 4. | V. Jahrgang.

Ueber die sogenannte melodische und harmonische Molltonleiter.

S. B. Die Bildung der Molltonleiter ist so oft Gegenstand der Controverse unter den Musikern, sie wird trotz deutlicher Beispiele der Meister so verschiedenartig gelehrt, namentlich sucht man heutzutage so oft eine einseitige Anschauung der Sache durchzusetzen, dass es sich wohl einmal verlohnt, Ausführlicheres darüber zusammenzustellen.

Die Benennung ‚harmonische und melodische Molltonleiter' ist erst jungen Datums; wir können augenblicklich nicht sagen, wer dieselbe zuerst aufgebracht. Ob sie eine glückliche und durchweg zu rechtfertigende, oder eine aus Missverständniss hervorgegangene und zu Missverstand führende sei, wird vielleicht aus dem Folgenden hervorgehen. Im ersten Augenblick muss es auffallen, dass es eigentlich widersinnig ist, eine Tonleiter, also eine Tonfolge, harmonisch zu nennen, und ebenso, dass es mindestens sonderbar ist, eine Tonfolge, die ihrem Stufengang nach ohnehin melodisch ist, zur Unterscheidung von einer anderen Folge melodisch zu nennen. Wir verstehen wohl, dass der Erfinder der Benennung sagen wollte, die Schritte der ‚harmonischen' Molltonleiter seien mehr den Accordfolgen der Molltonart entnommen, die Schritte der ‚melodischen' Molltonleiter dagegen seien mehr als Durchgänge zu betrachten, wobei alterirende Töne beigezogen werden. Da die Sache ihre Namen haben muss, so kann man die Unterscheidung gelten lassen, vorausgesetzt dass sich jene Annahme durchaus bestätigt. Sehen wir zu, wie es sich damit verhält.

Der Bildung der Durtonleiter gegenüber, die einfach und klar ist und unter allen Umständen sich consequent gleich bleibt, ist die Molltonleiter nun einmal complicirt und vielfachen Veränderungen unterliegend, weit mehrfacheren als man gewöhnlich annimmt und als mit den Ausdrücken ‚harmonisch' und ‚melodisch' gesagt wird. Diese Verschiedenheiten zu Gunsten der sogenannten harmonischen Tonleiter principiell beseitigen zu wollen, ist ebenso unmöglich als ungereimt, denn es greifen die mannigfachsten harmonischen Bedingungen ein, die man freilich dann, wenn es sich blos um einen Lauf vom ersten zum achten Ton handelt, diese also als Ausgangs- und Zielpunkt zu betrachten sind und keinerlei Harmonie in Betracht kommt, nicht zu berücksichtigen hat.

Nehmen wir z. B. die C moll-Tonleiter, oder vielmehr blos deren Schritte zwischen dem fünften und achten Ton, um welche sich ja die Differenz einzig dreht, so kommen in der praktischen Musik bei allen Meistern seit Ueberwindung der Kirchentonarten alle folgenden Formen vor:

1. Aufwärts.

2. Abwärts.

Alles dies unter besonderen harmonischen Bedingungen. Niemand wird vernünftiger Weise schreiben wie links steht:

1. sondern

2. sondern

oder auch

3. sondern

oder auch

4. sondern

Man sieht leicht, dass es die drei wesentlichen Accorde, Tonica, Ober- und Unterdominante sind, welche auf die Tonfolge einwirken und die Verschiedenheit ihrer Gestaltung herbeiführen. Man sieht aber auch, dass wenn blos die Tonica in Betracht kommt, die Tonfolge aufwärts und abwärts dieselbe ist, welche man die melodische zu nennen beliebt, obwohl die anderen auch nicht weniger melodisch sind.

Der übermässige Secundschritt kann daher vom Componisten mit Recht gewählt werden und ist dann eben so gut ein melodischer als die anderen. Dagegen wird kein guter Musiker in Fällen, wo es sich nicht um Absicht handelt, z. B. in Mittelstimmen oder im Bass, denselben schreiben, und kein gründlicher Theoretiker wird es so lehren. Z. B.

oder

Sondern man wird schreiben und lehren

Da aber ferner alle melodisch gestatteten Töne auch ihre Accordverbindungen haben müssen, so werden das aufsteigende 6 und das absteigende 5 der melodischen Tonleiter auch ihre harmonische Verwerthung finden und folgende Accordverbindungen unter 1 sich nicht durch die unter 2 verdrängen lassen:

Sonach erweisen sich in vielen Fällen die Schritte der melodischen Tonleiter als melodisch unbrauchbar, und ebenso die Schritte der sogenannten harmonischen Tonleiter als harmonisch unbrauchbar, und man sieht, zu welchen Confusionen die Benennung führen kann.

Für die Lehrer des Instrumentalspiels sowie des Gesanges erhellt aber aus dem Obigen, dass dort, wo es sich um einfaches Tonleiterspiel oder Tonleitersingen handelt, die sogenannte melodische Tonleiter ganz in ihrem Rechte ist; sie durch die harmonische verdrängen wollen ist eine Ungereimtheit, die den Schüler nicht etwa über den wahren Sachverhalt der Molltonart aufzuklären geeignet ist, vielmehr ihn täuscht und irre führt. Die melodische Molltonleiter ist als blosse Tonleiter die primäre Form, die harmonische die secundäre, und in diese Ordnung gebracht, ist auch gegen die Lehre der ersteren nichts einzuwenden, sobald bemerkt wird, dass unter gewissen harmonischen Bedingungen auch der übermässige Secundschritt vorkommen kann und daher der Uebung werth ist.

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XIII *)

(Arbeiten zum Cismoll-Quartett.) Dass Beethoven während der Conception eines Werkes vielfach Umwandlungen eines durchzuführenden Themas vorgenommen hat, ist etwas Bekanntes. Aber noch wenig bemerkt mag es sein, dass er, nachdem ein Werk der Conception nach fertig und in seinen Grundzügen festgestellt war, einzelne Stellen in Bezug auf Klangwirkung, Stimmenführung, Verbindung der Instrumente u. s. w. wiederholt umgestaltet hat, bevor sie die endgültige Form erhielten. Besonders reich an derartigen Umarbeitungen und Versuchen neuer Gestaltung scheinen einige der letzten Streichquartette zu sein.

Von allen Quartetten macht das Quartett in Cis-moll seiner Form nach am meisten den Eindruck einer Improvisation. Dass es aber der Arbeit nach keine Improvisation ist, das beweisen ausser den zur Conception gehörenden Skizzen auch die Arbeiten, welche zwischen Conception und Reinschrift fallen. Thatsache ist, dass diese Vorarbeiten wenigstens dreimal mehr Raum einnehmen als die Reinschrift, nämlich als die autographe Partitur. Besonders fein und oft umgemodelt sind die letzten Takte der Variationen. Man könnte von den vielen Versuchen, welche mit dieser Stelle vorgenommen wurden, ein kleines Buch zusammenstellen. In den ersten Entwürfen erscheint die Stelle in drei verschiedenen Gestalten:

Von den späteren, hier und da zerstreuten und meistens auf einzelnen losen Blättern und Bogen vorkommenden Umarbeitungen derselben Stelle ist eine ähnliche Anzahl zusammengestellt worden, die wir hier folgen lassen. Die Stellen sind so gut es ging chronologisch geordnet und der Uebersichtlichkeit wegen numerirt.

*) Der vorhergehende Abschnitt in Nr. 2 und 3 ist aus Versehen als »XIII« statt »XII« bezeichnet.

Nr 1. Nr 2.

pp cresc. p

pizz

später

Nr 3. Nr 4.

Vl no — de Meilleur

pp cresc p pp cresc p

pizz pizz. pizz.

Nr 5. Nr 6

poco cresc. cresc p Lenner cresc p

dolce.

pizz pizz pizz pizz pizz. pizz.

Nr 7 Nr 8 meilleur

cresc. p cresc p pp

pizz pizz pizz

Nr 8 · Nr 99 · Nr 10 · Nr 98.

cresc. · p

(Schluss.)

Ueber instructive Ausgaben musikalischer Classiker,

insbesondere

Bach's »Wohltemperirtes Clavier« von Carl Tausig, und desselben »Chromatische Phantasie« von Hans v. Bülow

Von Carl G. P. Grädener

(Schluss.)

Zunächst sei Alles und Jegliches eigenem Sichtung und Prüfung eigenem technischen Vorbereitung überhaupt eigenen gründlichen Studium überlassen. Ist letzteres relativ vollendet, so folgt Anblattung des Vorbereiteten ohne alle Unterbrechung, um sich selbst daraus die Beantwortung folgender Fragen zu ermöglichen: Wie fassen Sie der Lernende das Ganze? gewichtiger oder leichter, strenger oder milder, kräftiger oder weicher? wie ist dungemäss das Tempo, wo im Allgemeinen *forte*, wo *piano*, wo *staccato*, wo *legato* etc.? — wo sind die Hauptmomente, wo die grösseren und kleineren Ruhepunkte? wie ist demgemäss Phrasirung und Accentuation beschaffen, wie Stärke und Schwäche und alles zur Dynamik Gehörige mit Einzelnen zu vertheilen? wie heraus! bezüglich selbst die Ablösung der Rechten und Linken, nicht schon sogar die Applicatur? — endlich, wie ist in technisch besonders heiklen Stellen der Fingersatz zu nehmen? — Zum dritten und als Hauptsache: Kontrollirung, Vergleich verschiedener Auffassungen, verschiedener Phrasirung, verschiedenen Ausdrucksweise, verschiedenen Fingersatzes und endlich — Part. Versteht sich, dass auf die grössere oder mindere Begabung, Bildung und Ausbildung des Lernenden ein Ungeheures ankommt, und dass z. B. die Frage, ob mehr von der vorgerückteren ästhetischen Bildung aus die Vollendung des Technischen, ob mehr von der vorgerückteren Technik aus der geistige Vortrag angestrebt werde, in den Vordergrund tritt.

Deswegen eben muss der Kunst-Unterricht ein individueller sein; und nur das ist, was ich — im Gegensatze zum Dressiren — wirklich »Lehren« nenne.*)

Dem Affen wird von vornherein die Spitze abgebrochen durch den kategorischen Imperativ des strengen und absoluten Vorschrift des Tempo (besonders nach dem M. M.)**), des Dynamischen, der Accentuirung, des Fingersatzes. Der Studirende braucht nicht alles nicht selbst zu empfinden, selbst zu denken, zu finden, nicht einmal. Es solle gehorsam machen wie es vorgeschrieben wird, zunächst gewissen, wo ers nicht thut, und muss — als blinder Nachbeter und Nachtreter — sich des eigenen Urtheils ganz begeben. Keine Frage, dass es Vorlagen giebt, die ausschliesslich auf diesen oder jenen speciellen technischen (sonst wohl Vortrags-) Zweck gerichtet sind, z. B. den der Schulung aller, insbesondere schwächerer Finger. Das sind Etüden im engeren Sinne, und da ists weise, eine bestimmte Applicatur, noch weiter — wie es in der Tausig-Ausgabe des Clementi-Gradus geschehen —, ein »Entweder Oder« des Fingersatzes, auch etwa Tempo und Accente zu notiren. Keine Frage ferner, dass die Applicatur für Geigeninstrumente eine weit einfachere Bedeutung hat und schon aus diesem Grunde oft unvermeidlich ist.***) Keine

---

*) Schon vom ersten Anfang an — *mutatis mutandis* — gebe man die ganze musikalische Bildung, ja auch den Standpunkt des Schülers Hand in Hand: Gründlichkeit mit möglichst scharfem Ueberblick, Technik mit Aesthetik, Können mit Wissen.

**) Cum sei gelobt: »dass die italienischen Zeitbestimmungen (ders Metronom entgegen) überreichlich viel Tages enthalten« (S. L. Ehlert, Vorrede zu Bach — Tausig.)

***) Theils spielt das solistische Lesen im Ensemblespiel bei oft sehr schwierigen Parten hier eine weit ausgiebigere Rolle als beim Piano (und gerade wo Tonstellen auch bei ... eintritt) bei schwierigen Accompagnement z. B., lässt man die Hände die Applicatur meist im Stiche; theils aber ist die Klangfarbe viel vom Spiel auf dieser oder

Frage endlich dass auch bei strengster Vorschrift — und die subjectivste Romantik erheischt ja, wie gesagt, dieselbe mehr oder minder schon vom Autor — viel Cursiv gespielt werden kann und — gelitten. Eben so gewiss indessen, dass auf diese Weise die eigenen Kräfte weniger herausgefordert werden, der denkende Geist, die selbständige Urtheilskraft, die lebendige Forschung, und das ist es, worauf es mir hauptsächlich ankommt.

Wohl nun, wenn alles hierauf Bezügliche mit einer Kleist Hand in Hand geht, wie sie in dem jüngst bei M. Bahn (T. Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung) in Berlin erschienenen

»Wohltemperirten Clavier von Seb. Bach
bearbeitet und herausgegeben
von
Carl Tausig«

geübt worden — eine Pietät, welche den Kern der Sache selbst unangetastet lassend, lediglich reproducirend verfährt und den Meister selbst in seiner Urgestalt anzeigt, ohne ihm Etwas vom Eignen zu nehmen, von Fremdem aufzubürden. Zwar des Guten ist auch hier — dank dem deutschen Schulprincip der Gängelung! — zu viel geschehen. So würde es bei der Applicatur, dächte ich, doch vollauf genügen, wenn man wie dies beim Orgelinstrumentspiel üblich war das Nothwendigste — bei neuer Lage, mit ein Fingerwechsel beim Bei-, Unter- oder Uebersetzen u. s. w. — notirte, das Selbstverständliche dagegen unbefingert liesse,*) statt der Notenköpfe eben so viele keineswegs zierende oder irgendwie verdeutlichende Ziffern beizufügen, gleichwie auf Landkarten, auf deren einigen unter der Namenmasse oft die Städtezeichen schwinden. So scheint es ferner müssig, bei Fugen, wie das XVIII und XX (bei Tausig) gleich anfangs schon durch entsprechende Pausen sämmtliche Stimmen zu bezeichnen, beispielsweise u. s. w., statt etwa an einer oder höchstens zweien sich genügen zu lassen und die leichte — wenn nicht leichte, dann wichtigere, ja unentbehrliche — Arbeit des Aufsuchens der Stimmeintritte dem Leser oder Spieler selbst zu überlassen, wie dies in früheren Ausgaben u. a. der nach Bach'schen Autographen edirten der Leipziger Bachgesellschaft, auch nicht anders geschehen ist. Das Ungenthetischmeckl überdies noch ganz unleserlicher Pedanterie und Schulstaub

jener Seite, in dieser sehr jener Lage abhängig und beides meist nur durch Fingersatz andeutbar.

*) So in Fuge VII

u. s. w.

statt

u. s. w.

So ferner in Fuge X

anstatt

nebst unzähligen anderen Beispielen durch das ganze Werk

und macht dem Stecher eine völlig unnöthige und gewiss häufig von ihm verwünschte Mühe.*)

In Summa also: Satz und Stil und Schmuckwerk bleibt unberührt; ja des Herausgebers Pietät geht so weit, dass — L. Ehlert sagt es in der Vorrede — »Verdoppelungen in der Octave, wie sie Czerny an mehreren Stellen seines temperirten Claviers angewandt hat, aus einem Gefühle der Pietät unterlassen worden sind« — Verdoppelungen, wie sie, durch die Eigenart des Orgelpedals nicht nur entschuldbar, sondern an Stellen wie S. 11, 13 (und) vorzüglich aber 86, auch 17 der Bülow-Ausgabe der chromatischen Phantasie desselben Autors sogar zu rechtfertigen wären. »Hätte der Herausgeber — setzt Ehlert hinzu — es irgendwie für geboten gehalten, Massenwirkungen zu erzielen, so wäre er in einzelnen Nummern des Werkes leicht an den Rand der Transscription geführt und damit völlig über die eigentliche Peripherie seiner Arbeit hinausgeführt worden.«

Ganz anders — und hier kommen wir auf den Cardinalpunkt — Hans von Bülow in seiner oben erwähnten Bearbeitung der Bach'schen sogenannten Chromatischen Phantasie. — Hier ist nicht mehr die Rede von einem bloss leitenden Meisterhand, der von kundigster [illegible] wurde ich geneigt und technisch den Meister tractiren, um ihm und seinen Intentionen nach Kräften gerecht zu werden; nicht von einem [illegible] es wäre nöthig, [illegible] Ueberfirnissen eines etwa dunkel gewordenen Gemäldes; nicht von dem stets anerkennenswerthen Versuche, Tüchtiges aber Unzugängliches aus früherem Seculo dem jetzigen Jahrhundert zugänglich zu machen. Nein, hier haben wirs mit einer förmlichen Transscription, einer Paraphrase zu thun, einer illustrirenden und commentirenden Uebersetzung eines heimischen Dichterwerks in ein dem Dichter fremdes oder doch nicht angehöriges Idiom, mit dem Ueberflüssigen eines noch vollkommen klaren Bildes mit frischen, lebhafteren vielmehr, aber jedenfalls anderen als den ursprünglichen Farben; mit dem Umarbeiten einer alten wohlerhaltenen Burg aus nacktem Fels und Bohrstein zu einem Schloss im Renaissancegeschmack und mit Cement verkleidet. Alles freilich höchst und geistreich und effectmachend, wie Hans von Bülow höchst ist und geistreich und effectmachend. Aber wollen wir denn — frag' ich — an der Composition und durch das Componiren Seb. Bach's den geistreichen Bülow kennen lernen? nicht an der Hand des Letzteren vielmehr den grossen Bach selbsteigener Natur? Wie wenn ich eine Schlacht des grossen Friedrich studirte, und mein Führer wollte sagen: »Da wenn zwar so und so und so ist[illegible] — gänzlich unmodern. Heut schickt man nicht getrennt in kleinen Defilés die Truppen (stehe), sondern und umgeht den Feind. Massen sendet man auf Massen, gleich Napoleon dem Grossen, und erdrückt ihn. Wie viele Köpfe da verloren gehen, gleichviel: wird nur die Schlacht gewonnen« — aber — würde ich ihm sagen — ich wollte just die Taktik Friedrich's kennen lernen, nicht Ihre oder die Napoleon's des Ersten.«

Ohne historische Beziehung ist es nun und nimmer

*) Nicht recht begreiflich ist mir, wenn ich doch einmal beim fragen und Ausstellen bin — es das schon citirten XVIII. Fuge die nahe [illegible] Gefährten fortbestehe und gleich darauf (Takt 3) mit einer Ton mit der Rechten, [illegible] Linke, wo das den Gebildeten anhaltende Rechte [illegible] ruhig im Geleise [illegible] wäre; nicht recht begreiflich [illegible] der Sechzehntheile in der so benannt wurden. [illegible] Fugen — Fuge (Nr. XV), noch weniger fast in Nr. II die obere Bezeichnung des *Legato* und *Staccato*

(Czerny lässt sogar durchweg [illegible]) — statt der von mir gedachten unseren.

möglich, eine wahre Ausbeutung von Kunstdenkmalen der Vergangenheit zu gewinnen, ohne sie würde so manches Echt altdeutsche — und etwa herb und kalt und steif anmuthende — Gemälde eines Cranach, Dürer u. s. w. von der Jetztzeit in die Rumpelkammer geworfen werden; es müssen sich denn ein Bülow finden, sie in die malerische Sprache der Gegenwart zu übertragen. — Es ist verkehrt, ein Standbild früherer Epoche seinem Podium zu entnehmen und auf einen modernen Sockel zu stellen; wir müssen ehrlich und geistig auf jenes Podium zu treten uns bemühen. Es ist verkehrt — dieser heutigen Hammerclavier und alle technischen Errungenschaften des modernen Clavierspieler an die Spitze stellend —, die feinen Melismen und Figurationen, die zartfühligen Recitativ-Verschlingungen und Phantasie-Ergötzungen durch willkürliche Verdoppelungen, Dynamik- und Tempo-Tüfteleien und andern ziemlich billigen Kunststücke zu brillanten Virtuosen-Sätzen oder rollenden Donnerwettern umzugestalten statt umgekehrt, einem Instrument (Gottlob! Die beiden tiefgehenden Tutien noch immer fähig) und unter spiel der Organist-Intention des überlegenen Meisters so weit möglich anzupassen.*) Es ist verkehrt, als obersten Grundsatz die Frage hinzustellen: »wie mache ich mit jenem oben Tonstück — und Bach, Scarlatti, Andere gehören ja jetzt einmal in ein ordentliches Modeprogramm — als geistreicher Denker und Virtuose die imposanteste Wirkung auf den Laien und die blasirte Kunst-Aristokratie?« statt an der Frage festzuhalten: »wie lebt ich mich, der Künstler, am treuesten und wahrsten in denselben hinein und geb es wieder, wo möglich, wie es gedacht worden — dem Kreis der Künstler und wenn sie es fassen können, auch den Laien.« Verkehrt ist es endlich, »durch ausführliche Notirungen« (so sagt die Vorrede) »der in der Phantasie vorkommenden [illegible] Arpeggiandos**) der [illegible] Verlegenheit »leider gutwilliger Dilettanten« — ist denn

*) Was soll denn — frag' ich — jener ewige Wechsel, der uns zum *Presto* ins *Adagio*, vom *pp* ins *ff* stürzt? was jenes vereinzelte, arpeggirende [illegible] des *Arpeggiando*, das denn doch in seinen oberen Tönen die [illegible] Melodiechen wenn auch nur [illegible] in weitere höhere Chorden (S. 13) ? oder das [illegible] [illegible] Contrasten für die ruhig rollende Bewegung gleich Felsblöcken in den majestätisch rauschenden Strom geschleudert? was ? — Terzen, [illegible] sich wieder [illegible] (S. 10)? was der [illegible] des Lachens durch eine durchaus willkürliche Tonerhöhung unmotivirt abspringende (S. 10) oder nur beim Nachschlage des Trillers fast [illegible] (S. 12) Verdoppelungs-Bass? was endlich der doch nicht wenig [illegible] (S. 14)? etc. etc. — Ist alles Dies durch [illegible] Nothwendigkeit geboten? Ich wüsste es nicht! Die künstlerische [illegible]? Mehr die Lieblingsstrahlung bezweckend. Die Wirkung [illegible]? Weit mehr, die Fesseln des Gefühls beim Hörer [illegible] seiner Empfindung wie ein Alp auflastend. Die Schönheit des Ganzen erhöhend? Ich behaupte von Allem das Gegentheil und habe einen Gewährsmann für mich, — das noch unverfälschte Original hm — Bülow nennt ihn selbst so — »grössten Tonschöpfer« Johann Sebastian!

**) Wer würde nicht für die von Bach notirte Accordwendung der von Bülow S. 11 im neuen Takt gegebenen Interpretation die folgende mit jetzt durch einen Machtspruch hinweggeschriebene als letztere, weil weniger an das Taktische gebundene und eben dadurch künstlerische vorziehen

das des Künstlers Aufgabe? — »ein vermuthlich willkommenes Ruhe« zu machen, statt mit derselben Vorrede desselben Verfassers (gleich hinterher) das wahre Wort zu sprechen: »Wer nicht zwischen den Zeilen zu lesen vermag, wer nicht über ein gewisses Quantum receptiver Denkkraft verfügt, wer selbst keine Phantasie hinzubringt, bleibe in respectvoller Entfernung von der »chromatischen Phantasie« abseits stehen (*Il n'y a que l'esprit qui sente l'esprit*).« Ein Wort, dem ich — noch weiter gehend — ein anderes nicht minder wahres hinzuzufügen mich nicht scheue:

Wer nicht mit keuschem Herzen und liebevollster Hingabe (— das bloss darüber auf Pietät! »Der Herausgeber ist sich bewusst, ohne alle subjective Willkür verfahren zu sein« ist noch nicht Pietät selbst —) an das Werk des grossen Meisters zu treten sich bescheiden kann, wer sich zu sehr Feldherrn fühlt, um Adjutantendienste leisten zu können, der bleibe — trotz seines Feldherrn- und grossen musikalischen Talents — nicht minder fernab stehen. Existiren doch andere Zukunftsmusiker genug, an denen er seine Marschallsfreude gewinnen, seine Interpretationslust auslassen kann. Warum gerade so [illegible]?

Denn unterschreiben wir mit voller Ueberzeugung des Vorredners Ausspruch, dass und bloss technisch bloss correcter Vortrag nur noch »Rudiment« sei, »deutliche Aussprache noch kein verständiges Declamiren, sinnvolle Declamation noch nicht empfindungs- und somit eindrucksvollere Beredsamkeit« sei, zur Kunst des Vortrages vielmehr »diese drei Factoren« zusammenwirken müssen, fügen aber nicht minder berechtigt hinzu, dass die Kunst des vollendeten Vortrags eben so wenig beruhe auf überschwänglichem Fühlen des Ausdruckswesens, himmelanstürmender Bravour der Technik, geistreicher Raffinerie der Beredsamkeit!

Wohl weiss ich, dass der Ritter Hans von Bülow meine obigen Expectorationen entweder mit erhabenem [illegible] über den erlaubnissirenden Scribenten oder mit dem ganzen Pelotonfeuer des ihm zu Gebote stehenden Sarkasmus erwiedern und gefragt, was man denn einem armen Erdenwurm also tractiren könne, [illegible] wird, »[illegible] haben Sie doch?« — Wohl weiss ich's. Allein was fühlt' das mich an. Hab' ich's doch nicht zu thun mit — ich selbst contra Hans von Bülow, vielmehr mit — Hans von Bülow contra Johann Sebastian Bach!

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

Leipzig (Concerte, Oper.) —*f*.— Das Neujahrsconcert im Saale des Gewandhauses pflegte sonst einen mehr oder weniger geistlichen Charakter zu tragen und gab dem Publikum Gelegenheit, entweder eine Bach'sche Cantate oder eine andere grössere Vocalcomposition geistlichen Inhalts zu hören. Beim musikalischen Anfang dieses Jahres mussten wir auf jeden Chorgesang verzichten, doch wurde wenigstens durch die glänzende D-dur-Suite von J. Seb. Bach, welche das Concert eröffnete, und durch die daselbe beschliessende C-moll-Symphonie von Beethoven dem Programm eine gewisse Festlichkeit verliehen. Frau Therese Schneider, Mitglied unserer Oper, sang eine Arie aus »Der Tod Jesu« von Haydn und die grosse Scene der Julia aus Spontini's »Vestalin«, ohne im Concertsaale denselben Erfolg zu erringen, wie auf der Bühne. Die dramatische Lebendigkeit, die Energie des declamatorischen Ausdrucks, welche der Künstlerin zu Gebote stehen, machten sich zwar namentlich in den Recitativen vortheilhaft bemerkbar, aber die gewöhnlichen Mängel, wie Ungleichheit des Stimmklanges in den verschiedenen Registern, unfertige Tonverbindung, unverständliche Aussprache wurden hier ungleich fühlbarer, wo ohne die Unterstützung von Action und Scenerie der Gesang zu allein wirken solle. So kamen die üppigen Coloraturen des Graun'schen Arie, sowie die schwierigen Tongänge im Schlusssatze der Scene von Spontini uns sehr unklar und verwaschen zu Gehör. Die eminente Virtuosität des Herrn A. Wilhelmj, des berühmtesten Schülers unseres Concertmeister David, feierte wiederum einen grossen Triumph. Aber alle

der bedeutenden Eigenschaften des [illegible] Vollendung der Technik be-[illegible] Art [illegible] Geigers konnten [illegible] der [illegible] von dem gespielten »Ungarischen Liedern« von Ernst nicht verstehen. Auch hier der Vortrag des Concerts in [illegible] von David Wärme der Empfindung und [illegible] Lehre gar zu sehr vermissen. — Im zwölften Gewandhaus-Concert liess sich eine jugendliche Clavierspielerin Fräulein Emma Brandes aus Schwerin mit grossem Beifall hören. Die noch sehr junge Dame ist Schülerin des Hofkapellmeisters C. Aloys Schmitt in Schwerin und gebietet bereits über eine [illegible] ausgebildete Technik. Was die Leistung aber so [illegible] machte, war besonders das [illegible] und durch [illegible] Wesen, [illegible] Takte [illegible] und die kindlich [illegible] wahrhaft [illegible] Spielfreudigkeit [illegible] Das [illegible] der jungen Dame hatte keine Spur von [illegible] oder Angelerntem, sondern so viel Eigenartiges, als man von einem [illegible] Mädchen nur erwarten konnte. Frl. Brandes spielte das Gmoll-Concert von Mendelssohn und am Schluss des ersten Theils drei [illegible] Presto in h-moll von Scarlatti. »Des Abends« von Robert Schumann und das [illegible] von C. M. v. Weber, [illegible] jugendliche [illegible] nach zweimaligem [illegible] Hervorruf noch ein Lied ohne Worte von Mendelssohn in A dur [illegible] Die Gesangvorträge des Abends hatte Frau [illegible] übernommen, welche in gewohnter vortrefflicher Weise [illegible] Arie aus Mendelssohn's Elias [illegible] und eine andere aus Haydn's [illegible] vortrug. Gade's »Ossian«-Ouverture, [illegible] Hochlande und Schumann's jugendfrische und sprudelnde B dur-Symphonie, beide vom Orchester schwungvoll wiedergegeben, bildeten einen [illegible] Rahmen für die genannten Solistinnen. — Im [illegible] Gewandhaus-Concert hörten wir Herrn E. [illegible] der sich beim Vortrag des Mendelssohn'schen Violinconcerts, sowie der Romanze in F von Beethoven und einer ungarischen Rhapsodie eigener Composition abermals als ein ausgezeichneter Geiger kennzeichnete, dessen Hauptvorzüge [illegible] des Tons, technische Sicherheit und eine [illegible] Auffassung, auch bei seinem diesmaligen Auftreten lebhaft vom Publikum anerkannt wurden. Im letzten Satze des Mendelssohn'schen Concerts [illegible] das Tempo jedoch zu überhastet [illegible] das Orchester [illegible] nicht nachgeb[illegible] sondern in seinem gewohnten und allerdings richtigen Tempo [illegible] Der Frauenchor des Gewandhauses sang [illegible] canonische Gesänge von Reinecke, von denen das zweite [illegible] Volkslied [illegible] auf Verlangen wiederholt werden musste. Weniger gelangen zwei Lieder für Frauenchor mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe von J. Brahms [illegible] »Das Mädchen von Inistore« besonders durch [illegible] charakteristische [illegible] Eindruck machte. Eine Fest-Ouverture von Robert Volkmann eröffnete das Concert, welcher ein frischer Zug nachzurühmen ist, ohne dass dieses Werk [illegible] Ansprüche auf Bedeutung machen könnte, welche die Kritik anderen Kammermusik- und Orchesterwerken des Componisten willig einräumen wird. Der Totaleindruck der Ouverture wurde durch die [illegible] für die Gewandhausmusik [illegible] Instrumentirung etwas beeinträchtigt. Den Schluss des Concerts bildete Gade's lange nicht gehörte [illegible] Symphonie, welche freilich in Bezug auf Frische der Themen und Prägnanz der Form mit der Symphonie in B des dänischen Componisten nicht den Vergleich aushält, aber immerhin als ein poetisch [illegible] Werk von anziehender und [illegible] Klangwirkung im Concert-Programm von Zeit zu Zeit eine Stelle verdient, [illegible] besonders in den Mittelsätzen von Seiten des Publikums freundliche Aufnahme fand. — Der erste Abendunterhaltung für Kammermusik zweiter Cyklus ward durch Haydn's C dur- (sog. genannte Kaiser-) Quartett eröffnet, welchem Mozart's Clarinettrio in Es dur folgte vom Kapellmeister C. Reinecke in sehr ansprechender Weise gespielt. Beethoven's oft gehörtes Septett bildete den Schluss des Programms. — Das [illegible] Concert des Musikvereins »Euterpe« hatte den Zweck dieser Gesellschaft entsprechend mehr die Componisten der Gegenwart in seinem Programm berücksichtigt. [illegible] M. Bruch's schon früher im Gewandhause gehörtes und in hiesigen Blättern mehrfach besprochenes Symphonie in Es dur hörten wir eine [illegible] des Weimarischen Hoftheater-Kapellmeisters E. Lassen geschrieben zur [illegible] Jubelfeier des akademischen Musikvereins zu Jena. Dieselbe zeigte ein gewisses [illegible] Wesen und frische Themen. Die [illegible] Farbengebung mit starker [illegible] der Blechinstrumente klingt gegen den Schluss hin [illegible] an ähnliche Wagner'sche Effecte an. Bruch's Symphonie ward sehr günstig aufgenommen, den meisten Erfolg hatte das Scherzo. Frau [illegible] Hofopernsängerin aus Braunschweig, erfreute beim Vortrag einer Arie aus Haydn's »Schöpfung« und eines Liedes von Mendelssohn [illegible] durch schönen Stimmklang,

[illegible] Ausbildung und angenommenen Vortrag. Ihr Rondo aus [illegible] »Thale [illegible]« ist wegen seiner [illegible] Trivialität als eine verfehlte Wahl zu bezeichnen und [illegible] so wenig wie das Tanbert'sche Lied »Frühlingsjubel« [illegible] der Vortrag der Sängerin alle Nuancen [illegible] Der [illegible] Herr Kammermusikus L. Grützmacher spielte zunächst ein Violoncell-Concert eigener Composition, dessen erster Satz [illegible] an Weber'sche Weise erinnernde Melodik, [illegible] Orchestration und dankbarer Behandlung des Soloinstruments [illegible] Der letzte Satz [illegible] in den Cabinen der [illegible] Technik des Componisten [illegible] unter einer [illegible] Wiedergabe, wogegen die beiden Stücke von J. S. Bach, Air und Gavotte, von Herrn Grützmacher in vortrefflicher Weise zu Gehör gebracht wurden. — Unsere Oper [illegible] Anforderungen der Neujahrsmesse [illegible] die Aufgabe [illegible] täglich die Schaar der Fremden [illegible] neuen Theater [illegible] während das [illegible] im alten Hause [illegible] Vorstellungen gab [illegible] auch an der »Prophet« von Meyerbeer, in welcher Oper Frl. [illegible] als Fides und Herr [illegible] als Johann von Leyden excellirten, während Frl. Zimmermann als Bertha ihr [illegible] zur Geltung brachte und dennoch nicht zu [illegible] Leben [illegible] Noch vor Schluss des alten Jahres ging C. [illegible] hier früher mit grossem Beifall gegebene Oper »König Manfred« [illegible] in Scene und erfreute sich wiederum der wärmsten Aufnahme. Die weiblichen Hauptpartien [illegible] Mal in Frl. Schneider und [illegible] eine vortreffliche Besetzung gefunden und einige vom Componisten vorgenommene Änderungen erwiesen sich der scenischen Wirkung äusserst günstig.

✽ **Berlin.** ✽ In der dritten Quartett-Soirée der Herren Joachim, Schiever, de Ahna und Wilhelm Müller am Montag den [illegible] Dec. [illegible] im Saale der Singakademie kamen folgende drei Quartette zur Aufführung: 1. Haydn, Quartett in D-dur (Cah. 14 Nr. [illegible] der [illegible] Ausgabe) 2. [illegible] Quartett in A-dur [illegible] Beethoven, Quartett in E-moll. — Die vierte und letzte Soirée dieses Winters fand Sonnabend den [illegible] Jan. [illegible] dem hundertsten Geburtstage Beethoven's [illegible] in derselben wurden [illegible] das [illegible] Beethoven'schen Compositionen vorgetragen. Zunächst das reizende Quartett in F-dur Op. [illegible] das sogenannte Harfen-Quartett in Es-dur [illegible] und schliesslich das grosse A-moll-Quartett mit dem Adagio in modo lydico. Das dritte Werk [illegible] durch seine [illegible] Länge und Menge an [illegible] Gedanken wenig Anklang bei den Zuhörern. [illegible] Zeit, wo [illegible] letzten Compositionen des Meisters ein Gegenstand des Cultus wären, scheint vorüber zu sein. — Ueber die ausgezeichnete Ausführung [illegible] mehr genug zu bewundernde Sicherheit aller vier Spielenden ein Wort zu verlieren, wäre überflüssig, nur ein Wort des Dankes für die [illegible] und reinen musikalischen Genüsse, welche uns dadurch verschafft wurden, soll nicht vergessen sein. Die Veranstalter dieser Concerte Herr Joachim, der Director unserer neuen Hochschule für ausübende Tonkunst, wird in den nächsten Tagen seine englische Concertreise antreten und im April zurückkehren.

✽ Am 13. Januar feierte Concertmeister F. David in Leipzig seinen sechzigsten Geburtstag unter vielen Zeichen der Verehrung und Theilnahme von Seiten seiner Freunde und Schüler.

✽ Mit dem Ende des vorigen Jahres hat ein bekanntes Organ unserer Kunst, die Süddeutsche Musikzeitung, zu erscheinen aufgehört, nachdem dieselbe achtzehn Jahre lang mit bestem Wissen und [illegible] den musikalischen Interessen [illegible] Gegründet von den Verlegern B. Schott's Söhnen in Mainz, hat sie vor [illegible] jeder Beziehung [illegible] und nur durch bedeutende, auf mindestens tausend Thaler jährlich sich belaufende Zuschüsse am [illegible] erhalten. Dass ist ein [illegible] anzuerkennen, weil die Zeitung [illegible] die Theorien [illegible] des Schott'schen Verlags [illegible] anderen in würdiger [illegible] Künstlern [illegible] wünschenswerthe [illegible] Wenn die Zeitung [illegible] ganz die Bedeutung erlangte, welche den aufgewendeten Mitteln und den verhandenen Grundsätzen entsprochen hätte, so lag der Grund wohl zum Theil darin, dass Mainz selbst ein [illegible] und wissenschaftlicher Beziehung [illegible] Ort ist, um einer derartigen Fachzeitung genügendes [illegible] einen [illegible] Charakter zu verleihen. Ganz anders stand es z. B. mit der bis 1848 in Schott's Verlag erscheinenden »Cäcilia«, [illegible] nicht wesentlich, sondern in grösseren [illegible] unter solchen Umständen ist der Ort der Publication von geringem Belang.

ANZEIGER.

[9] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Franz v. Holstein.

Op. 16. **Andante und Variationen** f. Pianoforte. 22½ Ngr.

Op. 18. **Reiterlieder** aus August Becker's »Jung Friedel der Spielmann« für eine hohe Stimme. 25 Ngr.

- Nr. 1. Auszug: »Blas, Trompeter, blas das Lied«.
- 2. Vom jungen Jörg: »Der junge Jörg stand [illegible]«.
- 3. Lustiges Reiterleben: »Hollah, ho! [illegible] lustig Reiterleben«.
- 4. Der Trompeter bei Mühlberg: »Bei Mühlberg hatten wir harten Stand«.
- 5. Das gute Herz: »Am Christnachtabend saß mein junges Schwesterlein«.

Op. 19. **Tannhäuser:** »Frau Venus, o lass mich gehn«, geschwind. Romanze von Herm. Lingg. Duett für Sopran und Bass. 17½ Ngr.

Op. 19. **Vierzehn Lieder** für zwei weibliche Stimmen (im Freien zu singen). [illegible]

Heft I. Partitur 11 Ngr.

- Nr. 1. »Und wär' ich ein Vöglein«, von O. Becker.
- 2. Im Sonnenlicht: »Sonnenlicht, Sonnenschein füllt mir das Herz [illegible]«, von O. Becker.
- 3. Sonntagslied: »Sonntag ists [illegible] und höher beum Klingen ferne Glocken«, von O. Becker.
- 4. Liebesleid: »Ach Gott, wie hat es sich gewendet«, von O. Becker.
- 5. Lockung: »Ich hört' ein Vöglein singen«.
- 6. Der Gärtner: »Auf ihrem Leibrösslein so weiss wie der Schnee«, von E. Mörike.
- 7. Die Rheinischen Schifflein: »Wie ich bin am Rhein gegangen«, von A. Becker.
- 8. Abends am Strande: »Das Mondlicht glättet die Wogen«.

Heft II. Partitur 10 Ngr.

- Nr. 9. »O wie brau' wir [illegible]«, von Hoffmann v. Fallersleben.
- 10. Mägdlein am Brunnen: »Mägdlein an dem Brunnen stehen«, von O. Becker.
- 11. [illegible]: »Die Wasserlilie im Walde«, von O. Becker.
- 12. [illegible]: »Kleine Gaule, kleine Haus«, von E. Mörike.
- 13. Am See: »Still lieg' ich in den Bergen [illegible]«, v. O. Becker.
- 14. Nachtlied im Walde: »Da lieg' ich aus der Nacht im Walde«, von A. Becker.

Op. 16. **Fünf Lieder** für eine mittlere Stimme. 17½ Ngr.

- Nr. 1. Am Bach: »Rausche, rausche, froher Bach«, von Fr. Oser.
- 2. Jugendlied: »Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee«, von E. Mörike.
- 3. Winterlied: »Geduld, ihr kleinen Knospen [illegible]«, von [illegible].
- 4. Als ich weg ging: »Du brachst mich doch bis auf den Berge«, von Klaus Groth.
- 5. Stimme bald: »Immer leiser wird mein Schlummer«, von H. Lingg.

Op. 22. **Sechs Lieder** für eine Singstimme. 25 Ngr.

- Nr. 1. Waldfräulein: »Am rauschenden Waldesrand«, von W. Hertz.
- 2. »Wenn etwas leise in dir spricht«, von H. Lingg.
- 3. Im Frühling: »Blüthenschnee weht durch die Lande«. Ungenannter Dichter.
- 4. »Ich weiß in meiner Liebsten Brust«, von Fr. Rückert.
- 5. »Sagt mir nichts vom Paradiese«, von Fr. Rückert.
- 6. »Gieb den Kummer [illegible]«, von Fr. Rückert.

Op. 21. **Zwei Trauungslieder** von Th. Fechner für vierstimmigen Chor. 8. Partitur 15 Ngr. Stimmen à 2½ Ngr.

- Nr. 1. »Das, was der Himmel hat gefügt.«
- 2. »Auf euch wird Gottes Segen ruhn.«

---

[10] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

MARSCH

für Orchester

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 108.

(Nr. 37 der nachgelassenen Werke.)

Partitur 20 Ngr. Stimmen 1 Thlr. Für Pianoforte à 4 ms. 17½ Ngr. Für Pianoforte à 2 ms. 5 Ngr.

---

[11]

Studien-Werke

aus dem Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

A. Pianoforte.

Bergson, Michel, Op. 60. Les Caractéristiques. Études de Style et de Perfectionnement. Cah. 1. 1 Thlr. Cah. 2. [illegible] Ngr. Adoptées aux Conservatoires de Berlin et Genève.

Brahms, Joh., Op. 35. Studien. Variationen über ein Thema von Paganini. Heft 1. 2. à 1 Thlr.

Eggherd, Jul., Op. 60. Douze Études de moyenne difficulté. Cah. 1. [illegible] Ngr. Cah. 2. 1 Thlr.

Gernsheim, Fr., Op. 2. Präludien für Pianoforte. 1 Thlr.

Kirchner, Th., Op. 9. Präludien. Heft 1. 2. à 1 Thlr. 5 Ngr.

Köhler, L., Op. 50. Immerwährende Etuden in Doppelpassagen für den Klavierunterricht als technische Grundlage zur Virtuosität. 1 Thlr.
Eingeführt in der »Neuen Akademie der Tonkunst« und im Stern'schen Conservatorium in Berlin.

—— **Op. 63. Klavier-Etuden** für Geläufigkeit und gebundenes Spiel zur gleichen Übung beider Hände. Heft 1. 25 Ngr. Heft 2. 1 Thlr. 5 Ngr.
Eingeführt in der »Neuen Akademie der Tonkunst« und im Stern'schen Conservatorium zu Berlin.

—— **Op. 94. Sechs melodische Salon-Etuden.** Heft 1. 2. à 22½ Ngr.
Eingeführt im Stern'schen Conservatorium zu Berlin.

Krause, Anton, Op. 2. Zwölf Etuden in gebrochenen Akkorden. Heft 1. 22½ Ngr. Heft 2. 25 Ngr.
Angenommen am Conservatorium zu Leipzig.

B. Gesang.

Panofka, Henri, Op. 85. Vingt-quatre Vocalises progressives dans l'étendue d'une Octave et demie pour toutes les voix, la voix de basse exceptée. Cah. 1. 1 Thlr. 5 Ngr. Cah. 2. 1½ Thlr.
Adoptées par les Conservatoires de Prague et Vienne.

—— **Op. 86. Douze Vocalises d'Artiste** pour Soprano ou Mezzo-Soprano. Préparation à l'Exécution et au Style des Oeuvres modernes de l'École italienne. 2 Cahiers à 1 Thlr. 10 Ngr.

—— **Op. 87. Erholung und Studium.** Zwölf instruktive Gesangstücke mit leichtem und bestimmtem Takte. 1 Thlr. 15 Ngr.

—— **Gesangs-ABC.** Vorbereitende Methode zur Erlernung des Ansatzes und der Feststellung der Stimme zum Gebrauch in Seminarien, Gesangschulen, Gymnasien und Instituten. 25 Ngr.
Eingeführt an den Conservatorien zu Prag und Wien.

Röhr, Louis, Op. 25. Materialien für technische Studien im Gesang zum Gebrauch in Gesangschulen und beim Privatunterrichte. 1 Thlr. 7½ Ngr.

C. Violoncell.

Büchler, Ferd., 24 Studien mit theilweiser willkürlicher Begleitung eines zweiten Violoncells. Heft 1. 2. à 1 Thlr. 10 Ngr.
Eingeführt an dem Conservatorium zu Wien.

D. Orgel.

Bach, Joh. Seb., Die Kunst der Fuge. Für die Orgel übertragen und zu Studienwerken mit genauer Bezeichnung des Vortrags, sowie der Manual- und Pedal-Applikatur versehen von G. Ad. Thomas. Heft 1. 1 Thlr. Heft 2.—4. à 10½ Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 15 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 2 Februar 1870. Nr. 5. V Jahrgang.

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XIV.

(Beethoven und Weissenbach.*) Alois Weissenbach, der Verfasser des Textes zu der von Beethoven componirten Cantate »Der glorreiche Augenblick«, reiste im August oder September 1814 von seinem Wohnorte Salzburg nach Wien »aus reiner Lust — wie er sagt — zu schauen vor allem die hervorragenden Häupter alle, die sich hier zusammenfanden, und die Festlichkeiten, die ihnen beim Congress bereitet wurden«. In Wien machte er die persönliche Bekanntschaft Beethoven's, gerade als dieser mit der Composition seiner Cantate beschäftigt war. Weissenbach hat die Erlebnisse und Erinnerungen dieser Reise niedergelegt in einem Buche, welches im Jahre 1816 in Wien herauskam unter dem Titel: »Meine Reise zum Congress. Wahrheit und Dichtung. Von Dr. A. Weissenbach«. In diesem Buche kommt ein über Beethoven handelnder Abschnitt vor, der der Beachtung und Aufbewahrung werth ist.

Was uns Weissenbach bietet ist nicht geeignet, das Material zu einer Biographie Beethoven's um bisher unbekannte historische Daten erheblich zu vermehren. Weissenbach schreibt auch nicht über Beethoven den Componisten; er schreibt hauptsächlich über Beethoven den Menschen, er schildert seine Persönlichkeit, er giebt, wie er es nennt, »charakteristische Züge Beethoven's«, darunter sind aber Züge, die porträtartig wirken und die uns so wirklich, so gewiss, ziemlich aus gleicher Zeit stammende Bildnisse Beethoven's erinnern. Wir denken dabei gern an den Kupferstich nach Letronne's Zeichnung aus dem Jahre 1814 und an Schimon's Oelgemälde aus dem Jahre 1819. Wie wir uns nun bei solchen Schilderungen, wo das Äussere eines Menschen nicht um so sehr, sondern auch als Ausdruck eines Inneren aufzufassen ist, zu erinnern haben, dass wir dabei angewiesen sind auf das Auffassungsvermögen des Darstellenden und nicht nur bildlich, sondern auch wirklich das Auge eines Anderen brauchen, um selbst zu sehen, so werden wir auch bei dem Verfasser der geschilderten Züge Beethoven's die Seite zu suchen zu berücksichtigen haben, über welche hinaus das leibliche und geistige menschliche Auge nicht sieht. Um nun einen Standpunkt zu gewinnen, von dem aus die erwähnte Mittheilung aufzufassen ist, mögen hier Notizen zur Biographie und Charakteristik ihres Verfassers eingebracht werden, wobei wir dann so viel als möglich dessen eigene Worte gebrauchen und das oben genannte Buch zu Grunde legen werden.

Alois Weissenbach, geboren 1766 zu Telfs im Ober-Innthal in Tyrol, begann seine Studien in Kufstein, widmete sich der Chirurgie und erhielt seine Ausbildung in der medicinisch-chirurgischen Josephs-Akademie in Wien unter Anderen A. Schmidt (der Arzt Beethoven's, dem das Trio Op. 38 gewidmet ist) sein Lehrer war. Im Jahre 1788 trat er als Unterarzt in die k. k. österreichische Armee, war im Türkenkriege unter Laudon und später im Franzosenkriege bei der Belagerung von Schabatz, bei Belgrad, Novi, Barbir, bei Valenciennes, Mastricht u. s. w. Im Jahre 1804 verliess er als Oberarzt die österreichische Armee und ging nach Salzburg, wo er 1821 als Doctor der Medicin, Professor der Chirurgie und Ober-Wundarzt des St. Johannes-Spitals starb. Nebenbei beschäftigte er sich mit schriftstellerischen Arbeiten, namhaft lassen sich zuerst einige dramatische Werke und eine Anzahl Gedichte, die zum Theil patriotischen Inhalts sind oder dem Gebiet der beschreibenden Poesie angehören. Sehen wir nun, dass Weissenbach bei einem nicht unbewegten Leben wohl in der Lage war, bunte Bildungs-Elemente in sich aufzunehmen, so können wir auf der anderen Seite doch wahrnehmen, dass er der Scholle, die ihn geboren, angehörig verblieben. Er ist ein Lobredner der tyrolischen Mundart, hebt die Bedeutsamkeit des Jodlers hervor und spricht mit Vorliebe von der Volkspoesie seines Heimathlandes, von den Possen- und weltlichen Spielen herab bis zu den kurzen Liedern, die man im Salzburgischen Schnaderhüpfel oder Stegreifler nennt. Die Erziehung, die den Klöstern hat auch theilgewidmet, die den herrlichen Stiftern Oesterreichs — sagt er — »haben sich Welt und Kloster wechselseitig nicht aufgehoben, sondern einander ergänzend ein gebildet. Wissenschaft, Literatur und Kunst greifen sich aus dem Äusseren, aus den Würden und Gewalten der Kirche, Bibliotheken herab und aus dem Gemüthe und Worte des Religiösen. Zierlichkeit der Sitte, der Rede und Geberde hat sich in diesen geweihten Hallen gebildet. — Und wo fände das beschauliche Leben, das die Wissenschaft in den höchsten Potenz fordert, eine heimathlichere Stätte? Wo das junge, überhaupt das menschliche Gemüth, das sich der Weihe der höheren Bildung hinzugeben bestimmt wird, eine gedeihlichere Abgeschiedenheit von den irdischen Berührungen, als in der Mitte dieser Kreise? Und ich möchte sie gerade jetzt in die Welt hineinrufen, und in die hohe Versammlung, welche die umgeworfene Weltkugel wieder auf ihren Ruhepunkt zu stellen zusammentritt, der alte heilige Glaube muss wieder erstehen in dem Menschengeschlechte, wenn es selig werden soll hier und dort.« Geben diese Zeilen

*) In etwas anderer Form mitgetheilt in der Wiener »Presse« vom 16. Februar 1868.

V

den Gewinn, dass Weissenbach einen der [illegible] Güter, welches die deutsche Geschichte kennt, nicht theilhaftig geworden, so geht aus anderen Äusserungen doch hervor, dass er ein [illegible] Feind alles fremdländischen Wesens und seiner Gesinnung nach ganz der Mann war, den Text zu einer Congress-Cantate zu schreiben. Napoleon nennt er den »Leichenträger des »Welttheils«. Als der Kaiser von Russland und der König von Preussen (25. September 1814) in Wien einziehen und der Kaiser von Oesterreich ihnen entgegenfährt, gebraucht er: »Da [illegible] geht den Brüdern entgegen. Weit hinab [illegible] die [illegible] Zug. Mein Blatz ging noch weiter mit, als das Blut [illegible], es war dabei als die sechs Arme, die der Weltball aus dem Blutmeer [illegible] haben, die drei Potentaten Europa's durch ihren Ring geben können. Der [illegible] diesem hohen Augenblick mein Herz [illegible] Gebete. Gott der Welt ach und [illegible] die Völker alle, die jetzt auf die drei Herzen schauen, die da [illegible] schlagen. Alle haben sie ihr Gut und Blut auf diesen Dreiklang gesetzt [illegible] Allen [illegible]«

Sehen wir nun in Weissenbach einen Mann, der mit einem lebhaften Gefühl für Natur und Kunst begabt, durch äussere Einflüsse aber in die Schranken einer engherzigen Weltanschauung gebannt ist, und der die [illegible] Gegenstände, welche ihm das Leben zuführt, mit Zähigkeit festhält und pflegt, so können wir es begreiflich finden, dass wenn er aus seiner ärztlichen Thätigkeit zur Poesie und zu schriftstellerischen Arbeiten flüchtet, er nicht in einen falschen Enthusiasmus, in einen gewaltsamen Ausdrucksweise geräth und schwülstig wird [illegible]. Dabei ist es merkwürdig, dass das, was er über Beethoven schreibt, von solchen Eigenschaften ziemlich frei ist und, den meisten anderen Arbeiten seiner Bücher gegenüber, sich durch grössere Klarheit, durch mehr Ruhe und Objectivität in der Darstellung [illegible]. Es scheint, dass Beethovens [illegible] in Anspruch nahm und dass es ihm ging wie manchem Menschen, die, wenn sie sich selbst überlassen sind, gar leicht dem Verstande den Laufpass geben, können sie aber in Gesellschaft oder tritt ihnen etwas [illegible] bedeutender entgegen, [illegible] Gut [illegible] haben. Sollte sich dennoch in den [illegible] Auszug irgend eine selbstgefällige Geschwätzigkeit [illegible], so möge man sie nicht dem Menschen, sondern dem Autor zuschreiben.

Weissenbach hörte (am 10. oder 20. September 1814) im Kärntnerthortheater Beethovens »Fidelio« und schreibt darüber[*]:

»Ganz von der Herrlichkeit des schöpferischen Genies dieser Musik erfüllt, ging ich mit dem festen Entschlusse aus dem Theater nach Hause, nicht von Wien wegzugehen, ohne die

[*] In dem folgenden Auszuge sind einige Stellen, die zur Abschweifungen sind und nicht zur Sache gehören, weggelassen worden. [illegible] Gedicht [illegible] Weissenbach über den [illegible] Fidelio [illegible] übergangen werden. Als Ersatz und Gegensatz mag hier des Ur-[illegible] gedacht werden. Wann Johann [illegible] 1810 [illegible] im Kärntnerthortheater Beethoven's »Fidelio« hörte, hat darüber geschrieben und sein Urtheil über 60 Jahre später in den »Lebens« vom Jahre 1813 drucken lassen. Der [illegible] Musik [illegible] Wort [illegible] ist nicht über sich gebracht und sich [illegible] zu haben, so [illegible] gewesen, er [illegible] Zusammenhang [illegible] wodurch seine Werke [illegible] entgangen wären. Er hätte [illegible] zwischen dem [illegible] und Poeten im Einzug [illegible] Melodien [illegible] ganz [illegible] geworden.

persönliche Bekanntschaft eines also ausgezeichneten Menschen gemacht zu haben, und sonderbar genug, als ich nach Hause kam, fand ich Beethovens Besuch-Karte auf dem Tische mit einer herzlichen Einladung, den andern Morgen bei ihm zu nehmen. Und so trank ich Kaffee mit ihm und seinen Kuss und Händedruck empfing ich. Ja, ich habe den [illegible] öffentlich sagen zu dürfen: Beethoven hat mich mit dem Zutrauen seines Herzens beehrt. Ich weiss nicht, ob diese Blätter je in seine Hände kommen werden; [illegible] und wenn wie [illegible] er sich selbst [illegible] nicht mehr lesen, wenn er erfährt, dass ich seinen Namen lobend oder tadelnd ausgesprochen. Aber sein Name gehört nicht ihm allein mehr, er gehört dem Jahrhundert an, und die Nachwelt fordert von der Mitwelt das Bild ihrer Herrlichen. Ich glaube in die Natur [illegible] Gewesten geschaut und charakteristische Züge erfasst zu haben.

Beethovens Körper hat eine Rüstigkeit und Derbheit, wie sie sonst nicht der Segen ausgezeichneter Geister sind. Aus seinem Antlitze schaut Er heraus. Hat Gall, der Bramioskop, die Provinzen des Geistes auf dem Schädelbogen und Boden richtig aufgenommen, so ist das musikalische Genie an Beethovens Kopf mit den Händen zu greifen[*]. Die Rüstigkeit seines Körpers jedoch ist nur seinem Fleische und seinen Knochen eingegossen; sein Nervensystem ist reizbar im höchsten Grade und [illegible] sogar. Wie wehe hat es mir oft gethan, in diesem Organismus die Harmonie der Saiten des Geistes so leicht [illegible] zu sehen. Er hat einmal einen fürchterlichen Typhus bestanden; von dieser Zeit an datirt sich der Verfall seines Nervensystems und wahrscheinlich auch der ihm so peinliche Verfall des Gehörs[**]. Oft und lange habe ich darüber mit ihm gesprochen; es ist mehr ein Unglück für ihn als für die Welt. Bemerkens ist es jedoch, dass er vor der Erkrankung unübertrefflich zart und feinhörig war und dass er auch jetzt noch alles Uebeltönende schmerzlich empfindet, vielleicht eben darum, weil er selbst [illegible] der Wohllaut ist. Unbiegsam ist die Erfüllung dieses hohen Sinnes [illegible] andern Sehe [illegible] für ihn. Die Natur hat ihn [illegible] nur durch zarte und sparsame Töne mit der Welt in Berührung gesetzt; der Mangel des Gehörs nun isolirt ihn noch mehr, wodurch dann er auch noch mehr auf sich zurückgedrängt und in die Nothwendigkeit gedrängt wird, den [illegible] Garten der Kunst vor dem hypochondrischen Kranke anheben zu lassen. Sein Charakter entspricht ganz der Herrlichkeit seines Talents. Nie ist mir in meinem Leben ein kindlicheres Gemüth in Gesellschaft von so kräftigem und trotzigem Willen begegnet. [illegible] bringt es an allem Guten und Schönen durch einen angeborenen Trieb, der weit alle Bildung überspringt. In dieser Hinsicht habe ich oft Aeusserungen dieses Gemüths wahrhaft entzückt. [illegible] lassen, was es liebt und ehrt, durch Gesinnung, Wort und Werk denn es an Zeus, Weihe und auch Thränen bringen. Darum ist es mit der gemeinen Welt auf ewig zerfallen. Das den moralischen Recht ist es so heiss [illegible], dass er sich dem nicht [illegible] mehr zuzuwenden vermag, an dem er eine böse Befleckung erkannt hat.

[*] An einer anderen Stelle (S. [illegible]) bemerkt Weissenbach, dass Gall in seinen ersten Vorlesungen über Schädellehre, die er in Wien gehalten, Mozarts Schädel mit dem Kopfe der Musiklust verglichen habe. »Der beste [illegible] — sagt Weissenbach — das Genie [illegible] nicht [illegible] sondern nach [illegible]. Die Lerche ist Joseph Haydn. [illegible] je näher sie dem Himmel kommt.«

[**] Schindler (Biogr. I. 63) berichtet von einer »bedeutenden Krankheit«, welche Beethoven im Jahre 1796 befiel. Dass es ein Typhus war, erfahren wir durch Weissenbach. Das Gehörleiden hatte jedoch schon früher begonnen, denn Beethoven schreibt im Juni 1800 an Wegeler: »Mein Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden.«

müssen. Nicht in der Welt kann ein solcher Hoher nicht Reichthum, Rang und Stand bestechen usw. Ich könnte hier von Beispielen reden, deren Zeuge ich gewesen bin. Diese hohe Reizbarkeit des Gemüths und der mächtige Trieb des Kunstgenius in ihm machen sein Glück oder sein Unglück aus. Ich brauche wohl nicht zu bemerken, dass das Geld keinen anderen Werth für ihn hat, als den der Nothwendigkeit. Nie weiss er, wieviel er bedarf und wieviel er hingiebt. Er könnte reich sein oder reich werden, umgäb ihn nur ein Aug' und ein Herz, das hobend auf ihn sähe und redlich mit ihm theilte. So sehe ihn also sein Humor vor der Welt warnt und davon wegtreibt, so giebt ihn doch in vielen Fällen die Unschuld des Gemüthes bösen Streichen preis. Er hat mit seinem Loos durch bittere Erfahrungen hindurch müssen, aber so sehr ist seine Natur abgewandelt von allem Getriebe der Welt, unerfahren darin und aller Sorge ledig, dass er in alle Tiefe derselben wie ein Kind ungleich und unbefangen hineinlächelt.

Dieses Gemüth hat jedoch nicht weniger Tiefe als Kindlichkeit. Seine Ansichten von dem Wesen, den Formen, den Gesetzen der Musik, ihren Beziehungen zu der Dichtkunst, zum Herzen u. s. w. haben nicht weniger das Gepräge der Originalität als seine Tonsätze *). Sie sind bei ihm im weitesten Sinne eingeborne Ideen, nicht anstudirte Aphorismen. Ich erfuhr dass Goethe, dessen persönliche Bekanntschaft er in Karlsbad [Teplitz?] machte, ihn nach von dieser Seite schätzen gelernt hat.

In Hinsicht auf die Stoffe der Lust ist er unbefleckt, dass er wohl Bürger's Lied von der Mannerkraft allen Männern der Burgt und Residenzstadt zurufen kann. Seine sogenannte Weltsitte hat man als roh ausgeschrieen, wahrscheinlich darum, weil er seinen Gruss nicht beim Tanzmeister geholt und ihn nicht den Grossen in die Vorzimmer schickt. — und — er nur will der er ist. — Uebrigens wird es wohl auf die Nachwelt kommen, dass diesem Meister die Zeit erkannt, und den Besten geehrt haben. Ich nenne einen seiner Schüler, der für alle gelten mag: Erzherzog Rudolph von Oesterreich. Immer spricht Beethoven diesen Namen mit herzlicher Verehrung, wie keinen anderen aus. — Von den Grossen, in deren Kreisen er in früheren Jahren mehr gewesen, nehme er einen Vertrauten in seine Zurückgezogenheit mit, den Grafen Lichnowsky (Moritz Graf Lichnowsky), einen Mann in der edelsten Bedeutung. Sie lieben sich und erwärmen sich beide an dem ewig heissen Busen der Kunst.

Seine Lebensweise, insofern dabei auf die Einrichtung der Tagesstunden, an die Abfertigung der Bedürfnisse und Geschäfte gedacht wird, ist allerdings etwas ungeregelt. Von der Zeit scheint er kaum eine andere Notiz zu nehmen, als die ihm die Sonne oder der Sterne andeuten. Diese Regellosigkeit erreicht den höchsten Grad in der Zeit der Production. Da ist er oft mehrere Tage abwesend vom Hause, ohne dass man erräth, wohin er gegangen. Ich schrieb ihm bei solcher Gelegenheit folgenden Lauf auf die Thüre:

Wo ist er, sagt mir, hingegangen
Der Meister hoher Tön' und Lieder?
Die Thür ist zu drei Tage schon
Ich hore nicht der süssen Ton
Den sonst die Ruhenden empfangen.
Er ist nicht hier — ist davon
Den Steegen ruf' ich auf und nieder
Wo ist der Meister hin der Lieder?

Schon dreimal kam ich anzufragen
Wo ist er hin? Wann kommt er wieder?
Ach! ist er zu den Sternen hin
In's Reich der ewigen Harmonien?
Der Sinn, woher mir das zu sagen
O freut euch, bewahrt um ihn
Er geht fort, und kehrt wieder
Und bringet seine Tön' und Lieder
Wo ist das schöne Land gelegen? u. s. w.

Berichtigung zu Nr. XIII der Beethoveniana

Im Schlusstheil seiner treffl. schon Beethoveniana rügt Nottebohm (Allg. Musikal. Ztg. V. Nr. 3 S. 48 Note) einen angeblichen Druckfehler der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur des »Fidelio«. In der Arie der Marcel ine soll anstatt nach Nottebohm's Bemerkung nicht

[illegible] sondern [illegible]

lauten. Ich bin jedoch in der Lage der die Nicht gleich der gesammten Partitur in diesem und anderen Fällen Nottebohm's eigene Zeugnis geltend zu machen. Ich besitze nämlich aus der Mehrzahl der Nummern des »Fidelio« Partiturabschriften mit Beethoven's eigenhändigen Abänderungen, Vortragszeichen, Correcturen u. A., darunter auch die jener Arie. Die in Rede stehende Stelle war in dieser Copie so geschrieben, wie sie Nottebohm als richtig bezeichnet, nur mit dem Unterschied, dass die Corona nicht über dem ersten Viertel des Taktes, sondern über dem ersten Sechzehntel des zweiten Viertels stand. Beethoven aber radirte die Corona weg, änderte die Notenköpfe des zweiten Viertels so, wie sie in der von Nottebohm beanstandeten Fassung vorkommen und zog die Corona über das ganze Trel. In der Breitkopf und Härtel'schen Partitur nicht die Corona nur über dem 3, sonst stimmt jene genau mit der Beethoven'schen Correctur überein. Es wäre interessant zu erfahren, woher die von Nottebohm gerügte Fassung der ganzen Stelle in der Breitkopf und Härtel'schen Partitur aufgenommen worden ist, die in der That wenigstens als mir bisher bekannt gewordenen Drucke des »Fidelio« fast die Stelle so, wie sie Nottebohm als richtig bezeichnet und Beethoven ursprünglich vermuthlich geschrieben hatte und wie sie unzweifelhaft gewöhnlicher klingt, enthalten.

Grätz. Dr. F. Bischoff

Hucbald's Organum

ist seit längerer Zeit schon ein Stein des Anstosses und Aergernisses gewesen. Wenn die Sache auf der am Thor unserer älteren Kunsthistorie beruht, noch nicht völlig zum Austrag gebracht ist, so mag es erlaubt sein, das [illegible] Tondurchmessen dem heutigen Stand vor Augen zu stellen. Es handelt sich um die sonderbare Zusammenstellung mehrerer Stimmen, die man als erste Spur in Unisono oder Harmonie (oder Contrapunktes) in Gerbert Scriptores Ecclesiastici I. 165 verzeichnet findet:

Organum. Principale

Tu Patris Sempiternus es Filius.

Organum. Principale

Diese Zusammenklänge sind unseren Ohren theilweise auch schon dem späteren Mittelalter so unerfreulich erschienen, dass man fragte, ob es menschenmöglich sei dergleichen zu singen oder gar anzuhören. Kiesewetter erzählt, es sei in einem Kreise geschulter Sänger »moralisch unmöglich gewesen«, die verrufene Stelle vorzutragen. W. H. Riehl steigert das Entsetzen durch die Behauptung (A. Allg. Zeitung 1856 Beilage S. 457), es würden sogar wohlerzogene Hunde unserer aufgeklärten Säcul jene mönchische Erfindung nur mit entsetzlichem Geheule begrüssen. Unsere menschlichen Zeitgenossen sind nicht alle so wohlerzogen, hätten wir doch selbst auf

*) Gewiss war zwischen Beethoven und Weissenbach die Rede über den Text zum »Glorreichen Augenblick«. Schindler, der Angabe zum Leben, erzählt (I. pg. 1. 401), dass Beethoven den Entschluss fasste, diese Cantate in keinem Fall zu setzen, wegen der Unvollkommenheiten, weil die Versidee nicht jederzeit einer musikalischen Bearbeitung entgegen war. Nachdem er selber (Beethoven) im Vereine mit dem Dichter daran geändert und gefeilt, der Letztere aber nur die Verse »verbessert« hätte, ward das Gedicht dem Carl Bernard zu gänzlicher Ueberarbeitung gegeben.

einem Wasserdampfe (S. 98) eine führende Trompeter-Horde mit Stellschiffen [illegible] Verlangen [illegible] die Marseillaise anstimmen und dabei ein Hucbald'sches Organum in *optima forma* aufführen, ohne dass die [illegible] Zuhörer etwas Anderes hörten als Beifall, wo wir die siebente Zeile als *tormenti jusque* dann vor hören, wo das Beste des Tyrannenhasser Trombone Basso des Bächleins — im Discant — mit reinen Quinten verendlichte, allerdings aus dem Beppis [illegible] und im *contrappunto alla mente!* — Auch A. B. Marx, der für manches Ungewöhnliche philosophischen Trost wusste, lässt in der Compositionslehre Buch I Abth. VII Anhang II ähnlichen Gebilden Gnade widerfahren.

Man hat das alte *Organum* auch wohl mit den modernen Orgel-Mixturen (welche zu jeder angeschlagenen Orgeltaste deren ganzen Dur-Accord oder auch blos deren Quint mitklingen lassen) entschuldigen oder erklären wollen. Treffend wäre der Vergleich, wenn man die Mixtur nicht, d. h. ohne andere Register spielte — wo dann sicherlich auch die Neu-Hucbaldisten sich entsetzen würden. Aber auch die mit anderen Stimmen gemischten (gedeckte) Mixtur dann, übel angewandt, eben so widrig klingen wie die nackte, wenn man statt des richtigen Verhältnisses 1 : 3 oder noch besser 1 : 6 das allerengste 1 : 3 nicht verschuldet, z. B. CG in gleicher Tonstärke zusammen hören lässt, statt Cg oder Cg' — ein eine unzweifelhaft ascetische Fastenspeise vorzustellen, was leider noch heute nicht ganz beispiellos ist — vielleicht um zu beweisen, dass die Menschenkinder nimmer Spuren der Urzeit an sich tragen.

Handelt sichs aber bei dieser Frage um natürliches oder gebildetes Gehör, um Einfalt oder Gelehrsamkeit? Es handelt sich um nichts als um Gewissheit der Ueberlieferung, sowohl des Was, dann des Wie. Erstlich ist der Grundtext zu beglaubigen, dann über dessen besseren oder verborgenen Sinn zu urtheilen. Diesem Gange der Wissenschaft haben wir zu folgen, wenn wir nicht unser Gedicht an die Stelle des alten Dichters [illegible] wollen.

Oscar Paul hat der Sache helfen wollen durch Kritik und Deutung, jenes indem er eine unverdächtigte Handschrift des Hucbald zu Hülfe nahm, dieses indem er die bekannten Textworte anders als gewöhnlich deutete. Dem entgegnete Heinrich Bellermann, die Paul'sche Behauptung sei keineswegs erwiesen. Hierüber erhob sich ein Streit, dessen persönliche Erregung endlich in der Frage gipfelte, welcher der beiden Streiter der glaubwürdigere Lateiner sei. Hiervon vorläufig absehend, wiederholen wir den Inhalt der Polemik.

Zuerst in der Allg. Mus. Zeitung 1863 S. 817 berichtete O. Paul, er se in Cöln ein Manuscript von dem berühmten *Tractatus* Hucbald's aufgefunden, welches wenigstens das Doppelte [illegible] von Gerbert's Ausgabe enthalte. In diesem Cölner Manuscript sei von dem verrufenen Quintenzeugen keine Spur. [illegible] bedeute *Organum* Begleitstimme zu der Grundstimme (*vox principalis*), jene sei nicht als gleichzeitig tönende, sondern als nachahmende Stimme zu verstehen, gleichwie der Gefährte zum Führer in der späteren Fugenkunst.

Dem *Organum* Begleitstimme sei bei die gangbare Deutung, dass dieses Begleiten Nachahmen bedeute, ist irgend erwiesen. Die alten Theoretiker umschreiben es verschiedentlich, aber im Sinne gleichbedeutend mit *Symphonia* Zusammenklang. Es ist ein Zeichen der werdenden Wissenschaft, wenn die Namen schwanken zwischen Begriff und Beschreibung, bevor eine einzige Definition annerkannt wird, zumal in jenen Zeitalter, welches strebte auf dem ursprünglichen Verstande des Alterthums eine eigenthümlich neue Lehre zu erbauen. Darum sind auch mehrere Menschenalter nöthig, bis Bedeutung sich darin innerlich einigen. Im äusseren Wort verschwanden Ueberlieferungen des zweideutigen *Symphonia*, *Concentus* *Consonantia* *Consonantia Concordantia*. Boetius hat auch *Consonantia* (Mus. I, 1d ed Friedlein 188, 10) — *Symphonia* ist bei den Griechen nicht wie *Symphonia* eindeutig, sondern zweideutig, bald Consonanz, wie wir Dissonanz nennen, bald Gegengesang, lateinisch übersetzt *discantus*, franz. *déchant*.

Hucbald's [illegible] anzuwendende Rede hat [illegible] doch seine Erklärung zeigen auch gewählte Redeweise deutlich bleibt ganz unzweideutig: »*Symphonia est vocum disparium inter se junctarum dulcis concentus*« d. h. Symphonie ist eng aber mit einander verbundener Stimmen lieblicher Zusammenklang. Deren sind drei einfache: Quarte*) Quinte Octave; aus den einfachen bildet man zusammengesetzte: Undecime Duodecime Doppeloctave. — Dann zum *Organum* vorschreitend lehrt er weiter: »*Nunc id, quo proprie Symphoniae dicuntur, id est qualiter eadem voces sese invicem canendo habeant prosequamur. Haec namque est quam Diaphoniam Cantilenam vel assuete Organum vocamus. Dicta autem Diaphonia, quod non uniformi canore constet, sed concentu concorditer dissono.* [illegible] *exemplis per distantiam organisis ... exemplum ... ad subjectam descriptionem duobus modis interpositis quarto loco in unum canendo una mox respondeat sic.*« Nun wollen wir das, was im eigentlichen [eigenthümlichen engeren**)] Sinne Symphonie heisst, [illegible] wie sich die Stimmen im Wechselgesange verhalten, weiter verfolgen. Das ists nämlich, was wir Diaphonie Cantilene [diaphonischen Gesang] oder gewöhnlich *Organum* nennen. Diaphonie heisst sie aber, weil sie nicht in gleichförmigem Gesange besteht, sondern in einträchtig verschiedenem Zusammenklang [illegible]. Nun ein Beispiel an Beispiel des Quarten *Organum* gegeben, nämlich wenn nach dem hier unterzeichneten Bilde am vierten Orte, d. h. quartweise, die eine Stimme der anderen antwortet (d. h. entspricht, wie auch in Notker anderischen Fragment bei Gerbert an, *hodem* mit *respondere* richtig übersetzt wird) folgendermaassen [Gerb. I, 168].

Hier folgt das bei uns im Anfang verzeichnete Stück, zuerst mit Weglassung unserer Tenor- und Oberstimme zweistimmig in Quarten gesungen, dann auf der folgenden Seite (166) mit Beitreten der beiden anderen Stimmen als *Quadruplum oder doppeltzweistimmiges Organum* mit Quarten, Quinten und Octaven.

Diesen Thatbestand, der uns freilich unbequem ist und widrig erscheint, müssen wir gleichwohl festhalten, bis das Gegentheil erwiesen ist. Erwünscht wäre daher gewesen, wenn Oscar Paul anstatt weniger facsimilirten Tabellen darin die Niederrhein. M.-Ztg. 1863 S. 047 Erwähnung thut seine neuen Lehrsätze entweder dort oder anderswo zugleich positiv gegeben und bewiesen hätte. Ein Ansatz dazu erfolgte allerdings in den Wiener Recensionen 1866 S. 391, wo folgende Sätze aufgestellt werden:

a) »Man hat auf Treu und Glauben angenommen, dass *consonantia* harmonischen Zusammenklang bedeute, anstatt melodische Folge.

b) *In unum canere* hat man fälschlich Zugleichsingen übersetzt, statt dass es heissen muss: Auf einerlei Art singen, *in unum* (se. *modum*) *canere*. Zugleich singen heisst *simul canere*.

c) *Commixtio vocum* bedeutet »häufig« nicht Mischung harmonischer, sondern melodischer Stimmen.«

Darauf ist zu erwidern: a) *Consonantia* heisst durchgehends

---

*) Dass hier unter den einfachen ersten Consonanzen die Quarte genannt, die Terz und Sexte nicht genannt wird, ist eine Besonderheit der älteren Theorie, deren Erläuterung unsere Frage nicht angeht. Selbst aber weil das Intervall nicht durch Symphonie Einheit, Zweiheit und Einheit.

**) Ähnlich wird von Späteren unterschieden *Symphonia* *pura* und *propria* in der reinen allgemeinen Klarheit und das besondere, eigenthümliche.

dasselbe was unsere Consonanz. Dass *m* bei sich wandelnder Terminologie mit [illegible] Wörtern wechselt, ist nicht auffallend. Ein Beispiel davon, dass *m* melodische Folge bedeute, ist uns nicht bekannt. Als Ungewöhnliches müsste es doch besonders belegt sein. ... *b*) *In* [illegible] wo das Verbum als Ungewöhnliches besonders [illegible] ist es und gemein grammatischem Sinne doch von vielen tüchtigen Lateinern immer so verstanden ist, und da man in [illegible] Sinne sagt *in unum* [illegible] *canere* [illegible] — Hucbald selbst aber erklärt seine eigenen Worte (G. I. [illegible]), [illegible] *Sic enim duabus vel pluribus in unum* [illegible] *modesta dumtaxat et concordi morositate* ... [illegible] *unum* [illegible] *commixtione* [illegible] *im* Wesen aus zwei oder mehreren Stimmen [illegible] Ein [illegible] Ernst wird sich aus dieser Mischung der Stimmen ein angenehmer Zusammenklang ergeben. — *Commixtio* [illegible] ist Übersetzt aus *κρᾶσις φθόγγων*, Mischung der Stimmen, die dem Ohr wohl thut, deren Gegentheil die *diaphonia*. Der *φθόγγων* [illegible] (zweier Stimmen) Unvereinbarkeit — [illegible] *φθόγγων* [illegible] [illegible] — Unmischbarkeit, Unverträglichkeit der Klänge, die nicht fähig sind sich zu vermischen, sondern zu verwirren. — Von den Stellungen [illegible] der Commixtio melodisch verstanden sei, giebt der Verfasser nicht Einen.

Gegründet dagegen ist, dass [illegible] bedeuten kann, wie Verfasser behauptet, an den Stellen treten — nur finden wir keinen Stelle in Hucbald, wo diese Redensart gebraucht wäre. — Geradezu [illegible] Gerb. I. 21[a] scheint die O. Pauli [illegible] W. Bec. 1445. 381[b] günstiger als alle übrigen, denn wirklich ist die nächstliegende Uebersetzung Aufheben und [illegible] gleich wie bei der [illegible] Fuge. Aber wer die Stelle aufmerksam durchliest, wird wiederum aus den umstehenden Worten (ungestielt [illegible] in Einem, [illegible] zwei Worten) den Sinn deutlich herausfinden, dass die Grundstimme mit der ihr nachgebildeten Stimme gesungen sei: *Haec figura continet praecedentes uocis legem* [illegible] *Subsequentes organizando per diatessaron*. ... Dieses Notenbeispiel enthält die [illegible] Stimmen (Töne, wie Tonschrift bei Marx heisst), die nachfolgenden organisiren (harmonisiren, harmonisch anstingen) durch Quarten [illegible]. — Auch und Prinz wird öfters statt [illegible] gesagt, z. B. Marin [illegible] vergl. Coussemaker *Script.* II S. 464[a] und Bellermann Allg. Mus. Ztg. 1868 S. 344[b]. In [illegible] Sinne [illegible] Guido (Gf. 4. 21[b]) Subsequentes der Nachfolger, darf nur [illegible] wenn nicht Contur der Vorsänger des Discantus — [illegible] noch andere Töne hat.

Ausserdem nennt Guido noch die Hucbald'schen Sätze *opinor* [illegible] *copulationem* — [illegible] Tonverbindungen. Daneben giebt er die wichtige Beschränkung, dass der Schluss mit einer über dem Bass stehenden Quarte stattfinden darf: *[illegible] occurrat* [illegible] *distinctione* [illegible] — in gleichem Sinn lehrt Joh. de Muris [illegible], wie Bellermann in seiner Abhandlung über die Fauxbourdon'schen Cinnsätze besonders hervorhebt. Allg. Mus. Ztg. 1868 346[b].

Wenn nun ferner Franko v. Cöln (Gerb. 3. Francon II) mit klaren Worten *diaphonia* und *Organum* beides als *diversorum cantuum consonantiam* nennt, und wenn endlich sogar Joh. de Muris jenes Hucbald'sche Organum ein [illegible] nennt (Coussemaker Scriptores 2. 304), — so [illegible] doch, wenn nicht all die Worte *consonantia*, *diaphonia*, *organum*, *discantus* in sämmtlichen mittelalterlichen Musikern sich umkehren sollen, die alte Gerbert'sche Hucbald stehen bleiben, mögen wir es nun angenehm finden oder nicht. Woraus verschiedenes dabei, ob Hucbald den Boetius richtig verstanden und benutzt habe, weil bei Boetius zwar nur Wiederbringung der alexandrinischen Consonanzlehre stattfindet, aber kein Beispiel eines mehrstimmigen Satzes.

Dass nun dieser Hucbald'sche Quintgesang einst vorhanden gewesen und gelobt ist, scheint [illegible]. Dass er mehr theoretische Vorübung, etwa didaktischer Grundriss zur Einübung der Consonanzen gewesen, als offentlich darzustellendes Kunstwerk, hätten wir allerdings für einen [illegible] und wohlkommene Vermuthung. — Dass O. Paul, in den W. Becq. [illegible] manchen Dunkle aufgehellt hat, ist anzuerkennen; ein volles Bild der Lehre, wie es dort und öfters versprochen wird, namentlich über den Beweis für den angeblichen Hucbald und die Widerlegung der entgegenstehenden Zeugen, das alles müssen wir noch erwarten. Diesen Mangel zu beklagen hat jeder das Recht, dem an Feststellung unserer Kunsthistorie gelegen ist.

Es ist an den alten Theoretikern noch viel zu lernen; die Vielen auch dem besten Lateiner ... seine [illegible] oder ecclesiastisch gebildet. Nicht mathig und umfassend wird das beste Material-Zeugniss — dessen sich Schreiber dieses leider nicht berühmen kann — darüber Aufschluss geben, was wol [illegible] in Stunde bei diesen wunderlichen Heiligen gründlich zu verstehen. — Ein [illegible] wird sich einige historische Kenntniss der deutschen Sprache gefunden, wo, wenn Eine Über Noldeks *Tractatus de* [illegible] (Gerb. I. 64) [illegible] würde? [illegible] *Claviola* weniger Mühe — und hätte er auch das [illegible] gedacht, nach Gerberts richtigen Uebersetzung erkannt als [illegible] (non [illegible] *quodam* [illegible]) ... nur an das Wort [illegible] hat sich von den Musikhistorikern noch keiner gewagt, sogar unser Hucbald-Interpret folgt dem alten Gerbert [illegible] in der Uebersetzung *gewerbet* = *facit*, er gemacht W. Bec. 1815. 247[b] — im Anderen hat gar übersetzt [illegible], während Notker doch deutlich spricht: ein Gesange giebt es sieben Stufen, die sehr ist der [illegible] [illegible] daher sind es *dero lyra unde* [illegible] *so siben* [illegible] [illegible] *unde [illegible] gebildes gewerbet* — es sind an der Lyre und an der Rota je sieben Saiten, und die sieben sind gleich gestimmt. — *Werben*, Stimme zu [illegible], heisst drehen, um den Wirbel drehen: *Rota* [illegible] *intendere torquendo*, *kwerpen* wäre die streng althochdeutsche Form — wie sich beider unlegitime Grammatik verhalte, wäre wiederum eine Materialien-Frage.

Wir müssen aus den Verhandlungen [illegible] dreht sich die Sache weniger um die legitim begründete Latein des Streitenden, als darum: Wer das Gegebene [illegible] und das Sein nachgewiesen? Wessen Ergebniss demnach der Vorzug gründlichen Begabung und wissenschaftlicher Begründung in sich trägt, wolle der [illegible] Leser selbst entscheiden; wir nehmen uns nicht an das letzte Wort zu sprechen, bevor O. dies das Versprechen bezüglich des berüchtigten Hucbald vollständig gelöst hat. Am Ende kommt es doch immer darauf an, wessen Latein am ersten zu Ende geht, und wer den letzten Thaler in der Tasche behält.

E. Krüger.

Anzeigen und Beurtheilungen.

A Fagot from the Coliseum. By [illegible]. Boston. Little, Brown & Co. 1869. 46 S. kl. 8.

Eins nicht das Andere nach sich. Der durch Gilmore veranstaltete Schw[illegible] bei Gelegenheit des Festivals [illegible] Friedensfestes hat [illegible] Amerikanern das gegeben, was ihnen bis dahin fehlte: Gedichte über Musik. So wenigstens kommt es uns vor. Auch unserm Verfasser ist [illegible] Licht aufgegangen: »Das Coliseum ist gefallen, aber nicht ohne seinen Zweck erfüllt zu haben« — beginnt er. »Der Success —

so wenig erwartet von denen, die bisher unsere höchsten musikalischen Ansprüche ... Am ärgsten waren auch beim Unternehmen eine offene und heftige Opposition entgegensetzten — leitet uns naturgemäss, die Ursachen dieses Misslingens zu untersuchen und uns zu fragen, wie weit wir dadurch berechtigt sein mögen, unsere bisherige musikalische Richtung zu ändern, um das jenige Resultat zu erlangen, welches angeblich Alle anstreben — nämlich aus uns ein wirklich musikalisches Volk zu machen.

Dennoch auch als ein solches also noch nicht ... verglichen mit einiger anderen Nationen, können wir uns kein musikalisches Volk nennen. Wie sind Bürger eines ... Landes, Pioniere der Civilisation, ... ihrer eigenen Civilisation (bei der die Seite eine grosse Rolle spielt) ... für uns brauchen sie nicht zu pionieren. Unser »Fagott« hat uns unbedingt politische Gemeinplätze ... wie alle echte gute Yankee's, so ... als es unternehmen über einen Gegenstand aus dem Gebiete der schönen Künste ihre Ansichten kundzuthun. Dies ist ein unfreiwilliger, aber zugleich der stärkste Beweis, dass der natürliche Zugang zu den Künsten ihnen verschlossen ist und sie uns seitwärts wie über eine hohe Mauer hinüberschielen und kritisiren.

Und welches ist nun der eigentliche musikalische Inhalt dieser Epistel? Ein Ausfall gegen das echte Deutsch und Musiker! Alles was von untrüglichen Concerten in Boston und anderswo in der Union zu Stande gebracht wird, ruht von Deutschen her und wird zu einem grossen Theile von ihnen ausgeführt. Sie haben in Amerika die Rolle, welche den Griechen unter den Römern zu Theil wurde! »Fagott« meint nun von diesen sogenannten classischen Concerten mit Bach und Beethoven, welche nur dem Geschmack einer kleinen Clique mit einem fremden Kerne entsprechen. »Wenn wir weiter trachten und als eine Provinz, eine Satrapie von Norddeutschland, dann lasst unseren ersten Schritt eine abermalige Unabhängigkeitserklärung sein. Wenn ein unfehlbarer Papst uns regiert durch seinen Cardinal so portibus infidelium und durch ihn unsere propres aus so singen verbotenen ... einer fremden Sprache, dann lasst uns in Gottes Namen eine neue Reformation haben, und es ist uns schon recht, Herr Gilmore, wenn Sie unser Luther sein wollen.« Es gibt kein guten »Fagott« wie Shakespeare's Jacker Tabine ... durch dem Rauche — ... allein ihm ... und diese ... Gedanken richtet er nun gegen Diejenigen, welche im weiten Gebiete der Union allein ein Instrument ... und Gehör vom Gesang wirklich unterscheiden können.

Aber er weiss den Deutschen doch auch etwas Gutes nachzusagen. Und dies wäre? dass sie sich von seinen von ihrem der sogenannten grossen Meister ... es gibt so viel mehr merken wie Englischer und ihre amerikanischen Nachbeter ... nämlich von Händel. »Ahnt für ihr Entstehen ... anderen ... so ... — ruft er seinen jüdischen Chorwerke ... — so nennt sie auch in dem ... Muster ... des Messias ... stellt ihn zur Anerbe ... Die Hauptkonzert der Bostoner Musik. ... ist ... solcher Nordländischer ... Gleichmässigkeit ... aus dem Leipziger Gewandhaus ... und Sir Händel ... hat, während die Bostoner Händel-Haydn-Society ... noch immer zu ... Chören festhält. Wenn nun solche »Fagott«-Stimmen selbst in Boston laut werden können, so ist dies in erster Reihe verschuldet durch die Engherzigkeit der Deutschen, die mit ihren ... »Classikern« Bach, Beethoven etc. uns unmündige Kinder zu leiten meinen, während doch ihr Streben darauf gerichtet sein sollte, die schon vor 70—80 Jahren hauptsächlich durch Händels und Haydns Musik gelegten Keime wahrer musikalischer Cultur ungehindert weiter zu entwickeln. Nur dann können sie dort dauernd eine musikalische Macht werden, und das amerikanische Volk mit ihnen.

Was »Fagott« will, wird man nicht leicht sagen können und ist kaum der Mühe werth zu sagen. Er will Neger Gesänge, Nationalmelodien ... mit »gutem Verstand und gutem Geschmack« begabten Yankee ... Offenbach's Aepfel soll man nicht mehr gierig im Verborgenen verschlingen, sondern offen ... Er will, sagt er, seinem Volke erst die Fibel geben, bevor es die Classiker liest. Obgleich ist noch unsere Ansicht die Fibel ... Sachen nach der Fibel ist er in die ... Litteratur gerathen. Gutes »Fagott« lebe wohl.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

Berlin. Am Sonnabend den 21. Januar gab Herr Radeke ... Organist an der ... Concert ... einem ... Publicum. Dieses Concert hatte den Zweck, ... die Zuhörerschaft mit der vorzüglich schönen und ... zweiundfünfzig klingende Stimmen umfassenden Orgel bekannt zu machen, welche von W. Sauer in Frankfurt a. O. nach Grell's und Haupt's Disposition erbaut ist. Die Orgel zeichnet sich durch ihre grosse Anzahl acht- und sechzehnfüssiger Grundstimmen aus, während die Mixturen und die schreienden kleinen Flöten nur in Maass, so weit es zur Sättigung und Färbung des Tones nöthig ist, angewendet sind. Hierdurch hat das Werk einen ... vollen, würdigen, kräftigen Klang erhalten. Eine Orgel ... der ... der Organisten, die an einem ... Kirche ... auch an der ... des Orgelchores ... ist, ... für den Spielenden, namentlich wenn er einen Chor oder einen Sänger zu begleiten hat, äusserst angenehm und bequem ist. ... durch ... das Instrument selbst ... Wir lassen hier die Disposition der ganzen Orgel, wie sie ... des ... Concert-Programme gleich folgen, um weiteres Auslassungen enthoben ... da Herr Sauer schon früher versprochen hat, ... einer genaueren Beschreibung des Werks in dieser Zeitung mitzutheilen.

Disposition der Orgel.

1. Hauptwerk.

1 Principal 16.
2 Bordun 16.
3 Principal 8.
4 Gambe 8.
5 Flûte harmonique 8.
6 Rohrflöte 8.
7 Octave 4.
8 Gemshorn 4.
9 Rauschquinte 2⅔ und 2.
10 Terz 1⅗.
11 Fagott 16.
12 Trompete 8.
13 Trompete 4.
14 Mixtur 5—7 fach.
15 Cornett Mixt. 3—5 fach.

2. Oberwerk.

16 Bordun 16.
17 Principal 8.
18 Salicional 8.
19 Gedact 8.
20 Octave 4.
21 Flûte octaviante 4.
22 Octave 2.
23 Nasard 2⅔.
24 Trompete 8.
25 Clarinett 8 (durchschlagend).
26 Mixtur 3fach.

3. Fernwerk.

27 Quintatön 16.
28 Principal 8.
29 Gedact 8.
30 Viole d'amour 8.
31 Flûte harmonique 4.
32 Vox celeste 8.
33 Flauto traverso 4.
34 Fugara 4.
35 Basson 8.
36 Oboe 8.

4. Echowerk.

37 Principal 8.
38 Gedact 8.
39 Octave 4.
40 Gedactflöte 4.

5. Pedal.

41 Violon 32.
42 Principal 16.
43 Violon 16.
44 Subbass 16.
45 Principal 8.
46 Violoncello 8.
47 Bassflöte 8.
48 Octave 4.
49 Nasard 10⅔.
50 Posaune 16.
51 Trompete 8.
52 Clairon 4.

Dazu 4 Koppeln, 4 Collectiv-Züge und 2 Crescendo-Tritte.

Das Concert begann mit einer freien Improvisation des Organisten, welche wohl über eine halbe Stunde dauerte ... der Zuhörer gespannt ... Herr Becca, ... Registrirkunst des Werkes ... gewandter Weise zeigte, welche ... Crescendos, Decrescendos ... Klangfarben aller Art auf dem Instrumente ... und künstlerisch zu verwenden sind. Nach dieser ... Introduction ... mit ... Gesangvorträge ... seine Compositionen vor; zwischen ... die Tochter des rühmlichst bekannten Gesanglehrers am kgl. Domchor, eine

ANZEIGER.

[10]

Neue Musikalien

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

	Thl.	Ngr.
Bach, Joh. Seb., Sechs Sonaten für Violoncell. Für Pianoforte bearbeitet von Joachim Raff. Nr. 1 in G dur 10 Ngr. Nr. 2 in D moll 12½ Ngr. Nr. 3 in C dur 22½ Ngr.		
Brahms, Johannes, Op. 33. Romanzen aus L. Tieck's Magelone für eine Singstimme mit Pianoforte. Heft 3—5 à	1	—
Dietrich, Albert, Op. 11. Sonate für das Pianoforte zu vier Händen	1	11
— Op. 31. Sinfonie in D moll für grosses Orchester. Partitur in 8°	1	22
— — Orchesterstimmen	3	15
Eschmann, J. C., Op. 11. Aus glücklichen Tagen. Vier Gesänge für eine mittlere Stimme mit Pianoforte	1	—
— Op. 10. In stiller Nacht. Fünf Gesänge für eine mittlere Stimme mit Pianoforte	—	21
Haydn, Jos., Rondo für das Pianoforte. Für Pianoforte und Violine bearbeitet von Otto B. Schmidt	—	08
— Sinfonien für Orchester, revidirt von Franz Wüllner. Nr. 8 in C dur. Partitur. 8°	1	10
— — Orchesterstimmen	2	27
Hiller, Ferd., Op. 124. Thema und Variationen für Pianoforte zu vier Händen	1	3
Panofka, H., Op. 11. 24 nouveaux Exercices progressifs pour Soprano ou Mezzosoprano avec Accompagnement de Piano	1	11
Raff, Joachim, Op. 111. Capriccio pour le Piano	—	20
— Op. 117. Deux Méditations pour le Piano. Nr. 1, 2, à	—	10
— Op. 111. Scherzo pour le Piano	—	08
— Op. 119. Chaconne pour deux Pianos	1	11
Schumann, Clara, Cadenzen zu Beethoven's Clavier-Concerten. (Cadenz zum C moll Concert. Op. 37. Zwei Cadenzen zum G dur Concert. Op. 58.)	1	—
Wüllner, Franz, Op. 31. Erste Messe für Chor u. Solostimmen. Partitur	1	—
— — Stimmen. Sopran, Alt, Tenor, Bass à	—	10

[11] Im Verlage von F. E. C. Leuckart in Breslau erschienen soeben

L. van Beethoven's sämmtliche Clavier-Sonaten.

Neu revidirte Ausgabe mit einem Vorwort

von

Ferdinand Hiller.

Billigste, elegant ausgestattete Einzel-Ausgabe in Zinnstich

Pro Bogen nur 1 Sgr.

Diese nach den besten Quellen äusserst genau revidirte, **correcte und vollständige** Ausgabe zeichnet sich sowohl hinsichtlich des Stiches sowie durch **die zweckmässige Eintheilung**, als auch durch **Sauberkeit, Deutlichkeit** und gefällige Form aus. — Fingersatz ist nur soweit angegeben, als er von Beethoven selbst herrührt.

Bei diesen Vorzügen vereinigt sich noch ihre **bisher unerreichte Billigkeit**. Je nach dem Umfange beträgt der Preis für eine einzelne Sonate zwischen 1 Sgr. und 7½ Sgr. Nur die grosse Sonate Op. 106 für Hammer-Clavier kostet 8½ Sgr. Das Vorwort von **Ferd. Hiller** nebst Angabe der Reihenfolge für das Studium der Beethoven'schen Sonaten 2 Sgr.

[12] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

FIDELIO.

Oper in zwei Acten

von

L. van Beethoven.

Vollständiger Clavierauszug

bearbeitet von

G. D. Otten.

Mit den Ouverturen in E dur und C dur
zu vier Händen.

Deutscher und französischer Text.

Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.

In Leinwand mit Goldschnitt Pr. 15 Thlr. — In feinstem Leder Pr. 18 Thlr.

Das Werk enthält nachstehende Beilagen

1. **Beethoven's Portrait,** in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach*.
2. **Vier bildliche Darstellungen,** gezeichnet von *Moritz von Schwind*, in Kupfer gestochen von *B. Merz* und *G. Gonzenbach*, nämlich
   Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses.
   Erkennungs-Scene.
   Pistolen-Scene.
   Ketten-Abnahme.
3. „An Beethoven", Gedicht von *Paul Heyse*.
4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von *Beethoven's* Handschrift.
5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch und französisch.)
6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

Die Zeichnung der gepressten und reich vergoldeten Einbanddecke ist von **F. A. Baumgarten** in Leipzig.

Aussergewöhnlich sorgfältiger Stich und Druck von Seiten der Röder'schen Officin tragen endlich dazu bei, das Werk in allen Theilen zu einer wirklichen Pracht-Ausgabe zu machen.

[13] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

OXFORD-SINFONIE

von

Joseph Haydn.

Partitur Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.
Orchesterstimmen Pr. 3 Thlr.

Verantwortlicher Redakteur Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 15 Ngr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 9. Februar 1870. **Nr. 6.** V. Jahrgang.

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XV.

(Zur Geschichte einer alten Ausgabe.) Ferdinand Ries erzählt (Biogr. Not. S. 120): »Beethoven's Violin-Quintett (Op. 29) in C-dur war an einen Verleger nach Leipzig verkauft worden, wurde aber in Wien gestohlen und erschien plötzlich bei Artaria und Comp. Da es in einer Nacht abgeschrieben worden war, so fanden sich unzählige Fehler darin; es fehlten sogar ganze Takte. Beethoven benahm sich hierbei auf eine feine Art, wie der man nach einem zweiten Beispiel sich vergebens umsieht. Er begehrte nämlich, Artaria solle die fünfzig bereits gedruckten Exemplare mir nach Hause zum Verbessern schicken, gab mir aber zugleich den Auftrag, so grob mit Tinte auf das schlechte Papier zu corrigiren und mehrere Linien so zu durchstreichen, dass es unmöglich sei, ein Exemplar zu gebrauchen oder zu verkaufen. Dieses Durchstreichen betraf vorzüglich das Scherzo. Seinen Auftrag befolgte ich treu, und Artaria musste, um einem Processe vorzubeugen, die Platten einschmelzen.«

Diese Mittheilung ist zum Theil nicht richtig. Es ist richtig, dass das an Breitkopf und Härtel in Leipzig verkaufte Quintett Op. 29 ziemlich gleichzeitig bei Artaria u. Comp. in Wien gedruckt wurde. Dass Beethoven an dieser Ausgabe nicht betheiligt war, geht hervor aus zwei Erklärungen, die er in der Wiener Zeitung vom 22. Januar 1803 und vom 31. März 1804 veröffentlichte und von denen die erste lautet:

An die Musikliebhaber.

Indem ich das Publikum benachrichtige, dass das von mir längst angezeigte Originalquintett in C-dur bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen ist, erkläre ich zugleich, dass ich an der von den Herren Artaria und Mollo in Wien zu gleicher Zeit veranstalteten Auflage dieses Quintetts gar keinen Antheil habe. Ich bin zu dieser Erklärung vorzüglich auch darum gezwungen, weil diese Auflage höchst fehlerhaft, unrichtig und für den Spieler ganz unbrauchbar ist, wogegen die Herren Breitkopf und Härtel, die rechtmässigen Eigenthümer dieses Quintetts, alles angewandt haben, das Werk so schön als möglich zu liefern. Ludwig van Beethoven.

Die andere Erklärung lautet:

Nachricht an das Publikum.

Nachdem ich Endesunterzeichneter den 22. Jänner 1803 in die Wienerzeitung eine Nachricht einrücken liess, in welcher ich öffentlich erklärte, dass die bey Hr. Mollo veranstaltete Auflage meines Original-Quintetts in C-dur nicht unter

V

meiner Aufsicht erschienen, höchst fehlerhaft und für den Spieler unbrauchbar sey, so widerrufe ich hiermit öffentlich diese Nachricht dahin, dass Herr Mollo u. Comp. an dieser Auflage gar keinen Antheil haben, welches dem verehrungswürdigen Publico zur Ehrenerklärung des Hrn. Mollo u. Comp. anzuzeigen ich mich verbunden finde.

Ludwig van Beethoven.

Es ist aber nun nicht wahr, dass, wie Ries sagt, die Platten eingeschmolzen wurden. Im Gegentheil, gedruckte Exemplare kamen in den Handel und die Platten gingen später von Artaria an Mollo über, dem Beethoven die Ehrenerklärung gethan hatte, und Mollo verkaufte (nach Whistling's Verzeichnissen) seine Ausgabe noch im Jahre [illegible] *). So liegen vier Exemplare aus verschiedener Zeit vor. Der Titel des ältesten von diesen Exemplaren lautet:

Gran Quintetto pour deux Violons, deux Altos et Violoncelle composé et dedié a Monsieur le Comte Mʳᵉ de Fries par Louis van Beethoven. Nr. 3. à Vienne chez Artaria Comp. à Münich chez F. Halm, à Francfort chez Gayl et Hedler.

Ohne Verlagsnummer. Der Stich ist schlecht und dazu ist, nach Beethoven's Worten, die Ausgabe »für den Spieler ganz unbrauchbar«, weil bei einigen Stellen auf das Umwenden der Blätter gar keine Rücksicht genommen ist. Dass ganze Takte fehlen, wie Ries behauptet, kann nicht gesagt werden. — Das zweite Exemplar unterscheidet sich von dem vorigen dadurch, dass mit Rücksicht auf das Umwenden der Blätter einige Seiten in allen Stimmen neu gestochen sind und dass auf dem Titel nach dem Worte »Beethoven« noch steht: »*Revû et corrigé par lui-même*«. — Das dritte Exemplar ist mit dem vorigen übereinstimmend, nur hat es eine Verlagsnummer ([illegible]) bekommen. — Das vierte Exemplar endlich ist mit den beiden vorigen übereinstimmend, nur hat es eine andere Firma (statt Artaria Comp.: T. Mollo) und wieder eine andere Verlagsnummer ([illegible]) bekommen.

Das Vorhandensein dieser Drucke und dann der Beisatz auf dem Titel »*Revû et corrigé par lui-même*« macht es wohl unzweifelhaft, dass Beethoven später sich der Ausgabe annahm und sie corrigirte; denn es ist nicht denkbar, dass Artaria den Beisatz ohne Grund und ohne Beethoven's Einwilligung hätte machen können **).

---

*) Man findet diese frühere Ausgabe noch angeführt im Intelligenz-Blatt der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom Januar [illegible].

**) Beethoven schreibt am 8. Juni 1803 an Artaria u. Comp.: »Ich melde Ihnen hiermit, dass die Sache wegen des neuen Quintetts schon zwischen mir und Gr. Fries ausgemacht ist. Der Herr Graf hat mir heute die Versicherung gegeben, dass er Ihnen hierzu

6

Die ganze Geschichte wirft ein Licht auf das damalige Verhältniss zwischen Componisten und Verlegern. Bei Beethoven's Lebzeit scheinen sich diese Zustände nicht viel gebessert zu haben. Thatsache ist, dass wenigstens bis zum Jahre 1803 die meisten und namentlich die nicht sehr umfangreichen Werke (Sonaten u. s. w.), deren rechtmässigen Betrieb Beethoven einem Verleger im »Auslande« übergeben hatte, auch in Wien gedruckt wurden. Es lässt sich hier ein Nachdruck constatiren, an dessen Herstellung Beethoven nicht unbetheiligt war. Der Verleger Schlesinger in Berlin hatte das Eigenthumsrecht der Sonate in C-moll Op. 111 erworben und den Druck in Paris besorgen lassen. Wie den Sonaten Op. 109 und Op. 110, so stand es ihr bevor, bei ihrem Erscheinen auch in Wien gedruckt zu werden. Schlesinger's Ausgabe war spätestens im Mai 1823 in Wien angekommen (eine Anzeige steht in der Wiener Zeitung vom 27. Mai 1823) und Beethoven übernahm es nun selbst, den von der Handlung Cappi und Diabelli in Wien unternommenen Druck nach seinem Manuscript und nach der in Paris gedruckten Originalausgabe zu corrigiren.*) Dies geht aus folgenden Briefstellen hervor. Beethoven schreibt an Diabelli: »Ich habe gestern statt der französischen Ausgabe der Sonate in Cmoll mein Manuscript zu Ihrerer Benutzung geschickt und bitte mir dasselbe zurückzustellen.« In einem andern Briefe heisst es: »Ich hätte Ihnen die Sonate in Cmoll noch einmal selbst anzusehen, denn der Stecher ist nicht mehr falsch« etc. In einem dritten Briefe schreibt Beethoven: »Schicken Sie Correctur von der Sonate vollendet, senden Sie mir es bei sammt französischen Exemplar wieder zurück.« An Schindler wird geschrieben: »Erkundigen Sie sich bei dem Erzflegel Diabelli, wann das französische Exemplar der Sonate in Cmoll abgedruckt. Zugleich habe ich nur 4 Exemplare für mich ausbedungen davon, wovon eins auf schönem Papier für den Cardinale.« Als Beethoven dem Cardinal am 1. Juni 1823 ein Exemplar schickt, bemerkt er: »Die Sonate in Cmoll ward in Paris gestochen sehr fehlerhaft, und da sie hier nachgestochen wurde, so sorgte ich so viel wie möglich für Correctheit etc.«

XVI.

(Ein Brief-Concept.) Diejenigen Briefe Beethoven's, welche an Verleger gerichtet und geschäftlicher Art sind, sind in der Regel von fremder Hand geschrieben und von Beethoven nur unterschrieben. Beethoven begleitet einmal (in einem Schreiben an den Verleger Schott vom 28. Mai 1826) einen solchen Brief mit den Worten: »Ich habe durch einen Geschäftsmann diesen Brief schreiben lassen, da ich wenig bewandert in dergleichen.« Da nun aber zu einigen von diesen Briefen sich die von Beethoven's Hand geschriebenen Concepte aufgefunden haben, in denen mit sorgfältigster Vorsicht die wichtigsten besonders Rechtsabtretung u. berücksichtigenden Punkte (Bestimmung des Honorars, Angabe der Zeit und Art der Bezahlung u. s. w.) bedacht sind,**) so kann man wohl der Meinung werden, es könnten dabei auch andere Motive mit im Spiele gewesen sein, als die blosse Unbewandertheit in dergleichen Dingen. Man wird darüber aber jetzt nicht urtheilen können, weil die dazu nöthigen und beweiskräftigen Briefschaften noch nicht in genügender Anzahl gesammelt sind und, so weit sie gesammelt sind, nicht in ganz vollständiger Mittheilung vorliegen. Wir begnügen uns, hier zur Vervollständigung des vorhandenen Materials durch Mittheilung eines einschlägigen Schriftstückes einigermassen beizutragen. Das Schriftstück ist der von Beethoven aufgesetzte Entwurf zu einem Briefe an den Verleger Schlesinger in Berlin.*) Wir theilen es mit allen Schreibfehlern (wir rechnen dazu auch die vergessenen Wörter), Aenderungen, Randbemerkungen u. dergl. und so genau und übersichtlich mit, als es der Druck gestattet. Die Randbemerkungen und Zusätze Beethoven's stehen neben den Stellen, zu welchen sie gehören, und verweist jedesmal, wie bei Beethoven, ein Zeichen [X Fi-de] darauf hin. Die von Beethoven durchstrichenen Stellen, theils im Concept selbst, theils am Rande, haben wir mit eckigen Klammern [] eingefasst.

Beethoven schreibt:

Euer Wohlgebohren! Baden am 13ten Juli.

Mit grossem Vergnügen erhielt ich Ihre allgemeine Musik Zeitung, u. bitte sie mir selbst immer theilhaftig zu machen, durch Zufall gerathen mir einige Blätter davon in die Hände worin ich den geistreichen Redakteur H. Marx sogleich erkannte, u. wünsche dass er fortfahre das Höhere u. wahre Gebiet der Kunst immer mehr aufzudecken, welches gewiss für dieselbe sein wird, u. das blosse Silbenzählen etwas in abnahme bringen dürfte — auf ihr Verlangen sage ich ihnen an, dass ich ihnen 2 grosse neue Violin-Quartetten überlassen könnte das Honorar für eines wäre 80 # [X welches man auch schon dafür geboten, jedoch aus andern Rücksichten] denn Seit einiger Zeit sucht man von allen Seiten sehr meine werke an sich und [illegible] auf die Stellen dieses gebothen, ebenso 2 Bände in Ahland zu Klavier Sonate dasselbige, Fi-de ich würde ihnen aber gern den Vorzug geben] ich glaube aber, dass sie bei diese quartetten nach Paris London schicken können [X wie ich denn von H. [illegible] weiss, dass sie Schon in Paris auch schon früher einige kompositionen dahin gegeb.] aber noch nicht geben könnten jedoch bin ich damit zufrieden, nach London schicke ich selbst nichts mehr, da mein Freund u. Schüler Ries nicht mehr da ist, da die correspondenz u. das Besorgen zu viel Zeit wegnimmt, und ein Prälater des Apoll [illegible] mit [illegible] versehen sein müsste, leider leiden unterdessen die Umstände, dass der blick von oben auch sich [in die Tiefe verlieren muss, dahin wo wir [illegible] Möbel bauen] auf die Erde verlieren muss — um ihnen übrigens einen Beweis zu geben, wie [illegible] können sie mir einen wechsel auf ein gutes Haus hier auf 3 auch 4 Monathe anweisen, auf Erhaltung dieses erhalten sogleich die quartetten, doch erwarte ich jetzt erst ihre geneigte Antwort, worauf ich ihnen dann schreiben werde, wann sie den wechsel schicken sollen, gegen welchen alsdann die Stetten dort sogleich abgegeb. werden, denn es ist nicht Ehrenvoll u. zu Umständl. erst zu warten bis diese werke erst in Berl. ankommen — ich halte es überall so, sie können sich drauf verlassen dass die Stetten sogleich als ich den wechsel erhalte gegen selben abgeg. werden — gern werde ich ihnen auch einwellen einen Beitrag etwa Kanon oder d. g. zur B. eilg. Z. liefern, wenn man es wünschen wird — allen sie uns mit der antwort, damit ich gerade diese Stetten (X niemanden andern gebe), welche ich wünschte, dass H. Marx zuerst im gesamten [illegible] bei ihnen in Berlin [heraus] erscheinen.

Euer wohlgebohren
mit [aller] Achtung
[Ergebenster]
Beethoven

als Geschenk machen will u. s. w. Mit dem neuern Quintett kann schwerlich das nachgedruckte Quintett Op. 29 gemeint sein.

*) Im Jahre 1847 kann man die Ausgabe zurückgehen.

**) Hierzu Briefe B. der Briefe bei dem Verlag an Peters in Leipzig vom 5. Juni 1822, welcher in der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom 30. Sept. 1863 veröffentlicht wurde. Das von Beethoven geschriebene Entwurf liegt in Wien, die von ihm unterschriebene Abschrift in Leipzig. Die Redaction, welcher eine Abschrift des Entwurfs zur Veröffentlichung mitgetheilt war, hat jedoch den in Leipzig befindlichen Brief als Exemplar für massgebend gehalten und jene Abschrift danach corrigirt.

*) Das Original ist im Besitz des Mittheilers.

schicken an Ihren Brief gefälligst gleich durch die Briefpost, denn lange kann ich nicht warten. Es braucht gar nichts als an Ludwig van Beethoven in Wien.

Es lässt sich nun Folgendes bemerken. Eine Jahreszahl hat Beethoven nicht angegeben; seinem Inhalt nach kann das Schreiben aber nur dem Jahre 1825 angehören. Die zwei Quartette, welche Beethoven anbietet, sind das in A-moll (Op 132) und das in B-dur (Op 130). Beide wurden im Jahre 1825 componirt, jedoch war zur Zeit, als Beethoven den Brief schrieb, das in B-dur noch nicht ganz fertig. Die vierhändige Clavier-Sonate taucht auch in der Correspondenz mit Diabelli auf. In einem Briefe vom 24 August 1824 an Diabelli macht sich Beethoven anheischig, eine vierhändige Sonate zu schreiben, und in einem anderen Briefe schreibt er sogar von vierhändigen Sonaten, welche Diabelli ganz gewiss erhalten würde. Dass Beethoven im Sinne hatte, solche zu schreiben, kann wohl nicht bezweifelt werden; man kann aber auch mit Sicherheit behaupten, dass kein Satz davon fertig geworden ist. Beethoven erwähnt ferner die von Marx redigirte Berliner allgemeine musikalische Zeitung. Die erste Nummer derselben erschien am 7 Januar 1824. Was endlich Ferdinand Ries, den Schüler Beethoven's, betrifft, so kann man bemerken, dass derselbe London nach zwölfjährigem Aufenthalt im Sommer 1824 verliess und nach Godesberg bei Bonn zog.

Was nun mit dem mitgetheilten Entwurf geschehen sollte, das erfahren wir aus einigen Briefen Beethoven's an seinen Neffen, in welchen auf jenen Entwurf Bezug genommen wird. In einem Briefe heisst es u. a.: »Lieber Sohn! Du siehst aus der Beilage alles — schreibe diesen Brief an Schlesinger, Fasse einiges besser, ich glaube, dass man auf 40 # wohl rechnen könnte. — Wann es nöthig?! warte mit dem Brief an Gelsen, jedoch den an Schlesinger besorge Samstags« In einem anderen Briefe, geschrieben in »Baden am 15ten Aug. 1825«, schreibt Beethoven: »Lieber Sohn! Ich den Briefe an Schlesinger ist noch nachzufragen, ob Fürst Radziwill in Berlin ist. — Wegen den 40 # kannst du auch schreiben, dass solche nur in Gold-Gulden oder # zu 4 fl. 20 kr. brauchen gezahlt zu werden, jedoch überlasse ich dir das selbst, denn zu viel ist es nicht für den, da er England und Frankreich mit hat. — Wegen dem Wechsel von 4 Monathen wirst Du Dich auch recht ausdrücken« u. s. w. (Vollständiger findet man diese Briefe in den von L. Nohl herausgegebenen Briefen Beethoven's Nr 358 und 388.) Der Neffe sollte also den Brief ins Reine schreiben und die Reinschrift dann besiegeln. Ob es geschehen, wissen wir nicht. Es ist aber nicht zu bezweifeln, da Schlesinger bald darauf (nach Schindler im August 1825, vgl. dessen Biogr. II, S. 100 und 113) eines der angebotenen Werke, nämlich das Quartett in A-moll, übernahm.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Greil, Eduard, Sechsundzwanzig leicht ausführbare für alle Sonn- und Festtage feststehende liturgische Chorsätze und Antworten für drei Männerstimmen, mit hinzugefügten Bezeichnungen für das Athemholen. Berlin 1874. With. Moller. Partitur Pr. 20 Sgr.

Das Heftchen enthält die liturgischen Chöre nach Vorschrift der Agende für die evangelische Kirche in den kgl. preussischen Landen, nämlich: 1. das »Ehre sei dem Vater« (nach dem Psalm), 2. das »Kyrie eleison« (nach dem Sündenbekenntniss), 3. das »Ehre sei Gott in der Höhe« für die gewöhnlichen Sonntage und die »grosse Doxologie« für die hohen Festtage, 4. das »Halleluja« und 5. das »Heilig« nebst den üblichen Antworten auf die Worte des Geistlichen, wie »Amen«, »Und mit deinem Geiste« etc. Fast sämmtliche Textworte sind verschiedene Male durchcomponirt. Es wäre unnütz ein Wort des Lobes über die Sangbarkeit, Gediegenheit und die Zweckmässigkeit der vorliegenden Arbeit zu sagen, welche wir allen kirchlichen Männervereinen, die nach einer wahren gesanglichen Ausbildung streben, auf das wärmste empfehlen. Der Meister Greil spricht sich aber über Ausführung der Compositionen folgendermassen in einem kurzen Vorwort aus: »Der Verfasser der nachfolgenden Gesänge hat dieselben weder mit Tempoüberschriften noch mit Vortragszeichen versehen, da er von den Leitern und Chordirigenten, welche das Werk ihrer Aufmerksamkeit würdigen und es benutzen können, sicher erwarten darf, dass sie nach Anleitung der Textworte und der musikalischen Sätze dieselben selbständig zu bestimmen vollkommen befähigt und berufen sein werden. — Im Allgemeinen dürfte bei der Ausführung hauptsächlich dafür zu sorgen sein, dass die Bassstimmen recht zahlreich, die zweiten Tenorstimmen nicht zu stark besetzt ist und dass alle Sängenden nach der alten Gesangsregel, je höher desto zarter zu singen, desto kräftiger die Stimmen erklingen lassen. — Bei zahlreichen Chören könnten die Sänger der Zahl nach getheilt werden und die eine Hälfte als erster Chor die Tutti, die andere als zweiter Chor, nach an einem anderen Ort der Kirche aufgestellt, die Soloe übernehmen. — Da für alle Texte mehrere Sätze in verschiedenen Tonarten vorhanden sind, so wird sein Dirigent für jede gottesdienstliche Aufführung eine besondere Wahl treffen und durch die abwechselnd so sehr verschiedenen Gestalten gegebenen und oft gerechtfertigten kleinen Antworten jeden beliebigen Wechsel vornehmen und dass die bequemste Verbindung der Tonarten herstellen können. — Für sehr nützlich hält der Verfasser das auch in diesem Werk wieder angewendeten Begriff eingesetzten Choral um Schlusse jeder Zeile einer Stimme, welches gesungen werden soll. Die harmonische Zeichen ist für diejenigen sehr hilfreich, [illegible] welche wirklich mit Bewusstsein auch Intervallen zum Treffen und Vortragen angehalten werden.« So weit der Verfasser seine Arbeit schliesst sich eng einer anderen Sammlung an, einigen Jahren erschienenen an, welche die Motetten nach dem Stundenkreise ebenfalls in einfach dreistimmiger Behandlung enthält und folgenden Titel führt:

Zwanzig Motetten für jede Zeit. Für drei Männerstimmen von **Ed Greil**. Neu-Ruppin 1864. **B** Petrenz. Preis der Partitur 21 Sgr., der einzelnen Stimme 5 Sgr. netto.

Da diese Sammlung, obwohl sie schon vor längerer Zeit herausgekommen ist, noch nicht in unserer Zeitung besprochen und angezeigt ist, so halte ich es für Pflicht, die Herren Chor-Dirigenten und namentlich die Herren Seminar-Musikdirectoren auf dieselbe besonders aufmerksam zu machen. In musikalischer Beziehung bietet sie den Sängern eine reichere Auswahl von Gesängen als die erstgenannte, sowie auch einzelne Stücke derselben von grösserem Umfange sind. Die Ausführung geschieht nach denselben Grundsätzen, auch hier sind Choralfälle durch kleine Striche (‖) die zum Athemholen zweckmässigen Stellen bezeichnet. Greil hat den ersten Tenor als einen »höheren«, den zweiten als einen »tieferen« bezeichnet. Von dem höheren sagt er aber in der Vorrede, was von allen Männergesangvereinen nicht genug beherzigt werden kann: »Wer glaubt wohl, dass die höchsten Lagen der »Oberstimme durchaus von allen Sängern mit der vollen »Brust-stimme gesungen werden müssen und dass der richtig anzuwendende Gebrauch des Falsetts unbedingt oder »überall verwerflich und vom Uebel sei.« Trotzdem aber dass die eine von den Tenorstimmen im Ganzen eine höhere Lage als die andere hat, benutzen beide dennoch ihre Stimmlage vollkommen sich bisweilen überschreitend und bewegen sich in den sangbarsten Wendungen, wodurch eben die Greil schon

Compositionen so übend für die Stimmen und so zweckmässig für den Unterricht sind. Beim Gebrauch wird auch derjenige, welcher mit der hier gebotenen Schreibart sonst nicht ganz [illegible] ist, bald bemerken, welch harmonische Wirkung diese dreistimmigen Stücke bei ihrer grossen Einfachheit und [illegible] Schmucklosigkeit zu machen im Stande sind.

Blumner, Martin, Drei kurze Motetten für vierstimmigen Chor Op 27. Neu-Ruppin (1869 erschienen, jedoch laut ohne Angabe des Jahres!). Rud Petrenz. Preis der Partitur 10 Sgr., der einzelnen Stimmen 1½ Sgr. netto.

Die drei ohne Instrumentalbegleitung gedachten Motetten für Sopran, Alt, Tenor und Bass sind, wie auf dem Titelblatt besonders bemerkt ist, entweder einzeln oder im Zusammenhange, d. h. als ein aus drei Nummern bestehendes Stück zu singen und empfehlen sich durch einfache Harmonie und angenehme Stimmführung für kirchliche Gesangvereine und Schulchöre. Besonders anerkennend müssen wir hervorheben, dass die Stimmlage durchweg (auch im Alt) bequem ist und weder in der Höhe, noch in der Tiefe die schicklichen Grenzen übersteigt. In der Erfindung und im Ausdruck sind sie zwar nicht bedeutend, doch werden sie, gut gesungen, [illegible] durch ihre [illegible] einen wohlthuenden Eindruck machen und beim Gottesdienst [illegible] wohl zu verwenden sein.

M. [illegible]

Theorie der Musik. Leichtfassliche Anleitung zum Accompagniren, zum Modeliren, Präludiren und Fantasiren, zum Extemporiren und Componiren. — Ein Handbuch zum Verständniss der Musik, sowohl als Leitfaden zum Unterricht, wie zum Selbststudium, insbesondere für gebildete Dilettanten und angehende Organisten. Mit 568 in den Text gedruckten Beispielen und Aufgaben von **C. L. Vieth.** Paderborn 1870. Verlag von Ferdinand Schöningh. VII und 285 Seiten gr. 8.

Ein langer Titel eines nicht sehr umfangreichen Buches, ja eigentlich drei Titel zu drei verschiedenen Büchern.

»Theorie der Musik« ist zunächst eine Sache für sich. Man pflegt sie zwar in neueren Lehrbüchern anzusehen als das Fach, unter welchem Alles befasst wird, was die Musiklehre zum Zweck hat. Aber dies ist nur ein Beweis unserer heutigen musikalischen Begriffsverwirrung. Musiklehre in dem hier angegebenen, auf das Praktische gerichteten Sinne und Musiktheorie sind zwei ganz verschiedene Dinge. Alles, was der Herr Verfasser dem Leser zu bieten beabsichtigt, gehört (wie schon im vorigen Jahrgang d. Bl. S. 347 bei einer ähnlichen Gelegenheit bemerkt wurde) in die Praxis der Musik. Klarheit in den Grundbegriffen, wenn auch für die Musikpraxis nicht unbedingt nothwendig, bleibt doch immer eine schöne Sache.

Was nun zweitens eine »leichtfassliche Anleitung« zum Accompagniren, Modeliren, Phantasiren bis hinauf zum Componiren anlangt, so hat diese ihren ganz eng begrenzten Zweck, und man wird hier ebensowenig etwas von musikalischen Problemen erfahren wollen, wie in einem Kochbuche von den chemischen Untersuchungen der Substanzen. Wer durch eine »leichtfassliche Anleitung«, also ohne viel Mühe und Kopfbrechen, dahin geführt werden soll, die genannten musikalischen Gerichte (Accompagniren, Modeliren, Präludiren, Phantasiren, Extemporiren und Componiren) auftragen zu können, dem muss man durch ganz bestimmte Recepte, ohne irgend welche Begründung, unter die Arme greifen, wollte namentlich wieder die Buchhandelbücher mit ihrem »Man nehme ein Pfund Weizenmehl, ½ Pfd. Butter, 2 Eier« etc. ein unübertreffliches Muster darbieten.

Herr Vieth nennt sein Werk ferner »ein Handbuch zum Verständniss der Musik«, ihren einen »Leitfaden« zum Unterricht — und Alles für »gebildete Dilettanten« wie für »angehende Organisten« gleichmässig zu gebrauchen. Ein »Handbuch« bestimmt in das Verständniss der Musik einzuführen, ist wiederum etwas für sich, auch für einen weiten Kreis von Kunstfreunden und Musikern willkommen, aber nur dann, wenn es seinen Zweck genau ins Auge fasst und diesen ohne Abschweifung zu erfüllen strebt. Die Titelhäufung erklärt sich wohl weniger aus dem Bestreben, recht deutlich zu sein (»Der Zweck des gegenwärtigen Lehrbuches ist durch den Titel deutlich ausgesprochen«, heisst es im Vorwort), als vielmehr aus der Absicht, verschiedenartige Leser und Käufer auf den Inhalt aufmerksam zu machen. Eine solche Absicht ist durchaus unverfänglich, aber wir glauben nicht, dass um ihren Zweck zu erreichen, es mindestens das Buch selber durch seinen Inhalt anziehend wirken.

Ueber diesen Inhalt freut uns sagen zu können, dass die Darstellung anregend ist und auf einem geschickten Lehrer schliessen lässt. Ordnungslosigkeit und schwankende Begriffsbestimmungen sind beim mündlichen Unterrichte noch weniger zuschädlich, als beim schriftlichen, vorausgesetzt, dass dabei vollkommener Cursus der Composition durchgemacht werden soll. Festina lente [illegible], denn Ordnung halbe Lehre ist. Das unklare Durcheinander führt bei dem Verfasser nun zum Theil daher, dass zu Vieles [illegible] vorgebracht wird. Als Beleg wählen wir was S. 14 über die Melodie gesagt ist: »Melodie ist die Folge einer Reihe von Tönen in rhythmischer Ordnung — die Hauptstimme im Gesang. (Später werden wir sehen, wie die Melodie in verschiedenen Stimmen auftreten kann.) Es giebt Haupt- und Nebenmelodien. Das Wesentlichste oder die Seele eines Tonstücks, der eigentlich wortführende Theil der musikalischen Rede ist die Melodie, die Harmonie ist ihr untergeordnet, trägt und unterstützt sie jedoch und verstärkt ihren Ausdruck.« Hierin sind einige Elemente zur Begriffsbestimmung der Melodie erwähnt, aber dem Schüler ist durch das Vorausgehende in keiner Weise vorbereitet, sie zu fassen. Wirkliche Definitionen aber müssen entwickelt werden, eine aus der anderen. Der Herr Verfasser führt wörtlich dann fort: »Eine eigentliche Melodie, als solche erfunden, leicht fliessend, singbar und von passendem Ausdruck, kommt zuerst in den Concerti Viadana's († 1634) vor (!), während bei früheren Tonsetzern und selbst bei Palestrina († 1594), dem grössten Kirchencomponisten der alten italienischen Schule, die melodischen Stellen mehr als Motive für den Contrapunkt erscheinen, oder als ein Gesang, welcher eben dem Contrapunkte (oft auch nur der Accordfolge) ein zufälliges Dasein verdankt. Gute schöne Melodien zu machen oder zu erfinden ist nicht Jedermanns Sache, und lassen sich dafür mehr Andeutungen als Regeln geben (Mattheson, Generalbassschule). Die einzige allgemeine Regel heisst Symmetrie, oder wie A. B. Marx (Compositionslehre) sagt: Folgerichtigkeit und Stetigkeit.« Womit gerade so viel gesagt ist, wie mit allen leeren Worten. [illegible] sagen: »Die meisten unserer Compositionslehren knüpfen die Bildung von Motiven, Sätzen und Perioden an die Tonleiter, und fangen mit dem ersten Ton ihre Gebilde an u. s. w. (S. 16.) So mit dem ersten Ton fangen sie an, und mit Confusion hören sie auf. Alles, was in der Kunstlehre aus einer [illegible] Grundlehre hat, kann nie zu einem gedeihlichen Resultat führen, und mechanisch ist die gegenwärtig verbreitete Musiklehre durch und durch. Wenn nun der Herr Verfasser bei seiner Aufgabe geblieben wäre, so würde er jene Verkehrtheit über die Erfindung der Melodie durch Viadana oberflächlichen Geschichtsbüchern nicht nachgesprochen haben; denn durch so bedenkliche Ausleitung bringt er sich und seine Schüler um das wahre Verständniss eines grossen Theils der musikalischen Kunst.

Was die Melodielosigkeit und »Unselbständigkeit« bei



Palestrina anlangt, so hat der Verfasser seine Worte in § 8 selber widerlegt. Hier erhalten wir folgende Auskunft über den Palestrina-Stil: »Die consonirenden Accorde können in der verschiedensten Folge an einander gereihet werden, wie es sich bei den Componisten des 16. Jahrh. im sogenannten Palestrina-Stil häufig findet, und welche Compositionsweise — als ächt kirchlich — weil alle aufregenden Dissonanz-Accorde vermieden sind — sehnlichst zurück gewünscht wird. (A. G. Stein, die katholische Kirchenmusik.)« Hierzu giebt er das folgende Beispiel:

Palestrina.

Ist dies nun eine Melodie, welche nur als Moita des Contrapunktes erscheint, nur ihrem Contrapunkt ein zufälliges Dasein verdankt, oder vielleicht gar nur der Accordfolge? Ist sie nicht vielmehr so selbständig, wie sie nur sein kann, und die Harmonie ihr untergeordnet, die sie stützt und unterstützt und ihren Ausdruck verstärkt? Unzweifelhaft! und in ihrem einfach wahren, erhabenen Ausdruck ist sie unvergänglich. Aber wo bleibt da das Gerede, welches man in den sogenannten Geschichten der Musik liest? Uebrigens ist dies nicht der eigentliche Palestrina-Stil, welcher vielmehr in den kunstvoll contrapunktischen, d. h. fugirten Sätzen gesucht werden muss.

In dem vorliegenden Lehrbuche kommt der Verfasser noch einmal auf die Melodie zurück, nämlich § 32, wo er unter der Ueberschrift »Bildung von Melodien« von S. 218 bis S. 232 ein Kapitel weitert. Weil die Besprechung von allerlei kleinen Melodieformen und Tonreihen [illegible], erwarteten wir wenigstens einen Hinweis auf die nahe Melodienquelle. Aber was enthält dieser ganze Abschnitt? Nichts als »Motive«, à la Lobe aus einem Beethoven'schen Quartett herausgenommen; hier die »Bildung von Melodien« löst sich auf in Motiv-Spielereien. Dahin muss man nothwendig gelangen, wenn man dem geistlosen Mechanismus Lobe's und [illegible] Marx nachschreiben will. [illegible] man spinnt sich hierin zuletzt so fest, dass man, wie unser Verfasser, bei den vorgegebenen Melodieabhängigkeit die »Symmetrie« und damit sein »absolutes Kunstgesetz« in der Hand zu haben meint. Zur wahren Einsicht in das Wesen der Melodie wird man nur gelangen können, wenn man sich von der jetzt allgemein grassirenden Ueberschätzung des hauptsächlich in der Instrumentalmusik gebräuchlichen sogenannten thematischen Motivs frei gemacht hat.

Bei dem Herrn Verfasser erwarteten wir in dieser Hinsicht eine bessere Methode, da die besondere Bezugnahme seiner Unterweisung auf Orgel und kirchlichen Gesang ihn eigentlich auf einen ganz andere Bahn hinwies. Aber auch bei ihm bleibt es wesentlich wieder das Clavier, auf welchem die Uebungen gemacht oder gedacht werden. Doch eben derjenige Theil der Musiklehre, welcher neben der Orgel das Clavier hauptsächlich ins Auge fasst, ist zu unserem Bedauern sehr ungenügend und ohne feste Grundsätze, ja eigentlich irreleitend behandelt. Wir meinen hiermit die Kunst oder Fertigkeit der Accompagnements oder Anleitung eines blossen Basses. Der Verfasser versteht unter Accompagnement die ganze instrumentale oder orchestrale Begleitung, während es in der betreffenden Vocalmusik nur das bezeichnet, was der Organist oder Cembalist zu der ausgeschriebenen Musik auf Grund des *Basso Continuo* an begleitenden Harmonien hinzuzufügen hat. Und hierzu eine gründliche Anweisung zu geben, ist ebenso wichtig für die Sache wie für den Schüler — sei er nun bleibender Dilettant oder aufstrebender Organist oder was sonst immer — interessant und ziemlich leicht zu lernen. Aber davon erfährt man nichts, als Notenbeispiele figuriren hier moderne Lieder mit Pianofortebegleitung, die nichts nützen. Der Herr Verfasser schaffe sich nur kennen lernen seinen Grund, daran zweifeln wir nicht, dass er uns beistimmen wird.

Chr.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

⊕ **Leipzig.** (»Der Haideschacht«, Oper von F. v. Holstein.) Am 23 Jan. fand hier die erste Aufführung einer Oper des in Leipzig lebenden Tonsetzers Franz v. Holstein statt und erntete allgemeinen Beifall. Das Werk ist unseren Lesern nicht mehr unbekannt, weil durch Herrn [illegible] bereits in dieser Zeitung bereits die Aufmerksamkeit darauf gelenkt wurde, als es noch Manuscript war, und später bei der von dem Dresdener Hoftheater unternommenen ersten Vorführung vor die Oeffentlichkeit ist es hier abermals eingehend gewürdigt. In der Erwartung, dass nun auch andere Bühnen dem Beispiele Dresdens und Leipzigs folgen werden, theilen wir heute noch mit, was [illegible] die Leipziger »Deutsche Allgemeine Zeitung« zur Besprechung der jüngsten Aufführung über Holstein's Oper sagt: »Das Sujet seines selbstgeschriebenen, durch schöne kräftige Sprache ausgezeichneten Librettos hat Herr v. Holstein der Sage vom Bergmann zu Falun entlehnt, dessen Leiche aus dem Tiefe des Schachtes, in welchem er verunglückt war, nach vielen Jahren unversehrt ans Licht gebracht und nur von der Geliebten erkannt wurde. An diesem Grundmotiv knüpft sich die Fabel der Oper dergestalt an, dass der Verschollene als Opfer der Rachethat des Jarl Björn erscheint, dessen Schwester Helge er in jungen Jahren geliebt, ohne treulos verlassen hat. Einziger Zeuge des dunkeln Vorgangs ist Olaf gewesen, als verlassener Geselle des nun aus dem Kriege heimkehrend, und Björn's Belohnung für sein Schweigen begehrt. Dies wird gewährt, da aber Olaf auch Björn's Tochter Valborg verlangt, nimmt ihn dieser [illegible] und der Arge sinnt nun danach, den Gegner durch Offenbarung seines verschuldeten Verbrechens zu vernichten. Zu diesem Zweck beschliesst er, in den »Haideschacht« einzudringen, wo der verunglückte Bergmann liegt, und verleitet den Eilif, den Geliebten der Valborg, der, ohne es zu wissen, das Verschollenen Sohn ist, und Björn, den Knaben Björn's, mit ihm an dem verrufenen Ort zu begeben. Der [illegible] des Vaters, den der junge Eilif vorgenommen hat, treibt dem Knaben [illegible] die beiden Opfer [illegible]. Der Schluss ist, dass der Haidesschacht sich zeigt, Olaf kommt um, die beiden Verführten werden gerettet, sie bringen die Leiche des Mannes mit, den im Haideschacht begraben gewesen; er ist unversehrt. Björn's Verzweiflung von dem Bergmann's lässt erwachen aus der Wahn, und Helge, die den lebenden Mann umschlungen gemacht wird bei seinem Anblick durch den Tod von ihrem Irrsinn befreit. Diesen nach nachdrücklichen und speciell lyrischen Partien durchsetzten Stoff hatte der Componist ursprünglich als Oper behandelt, doch wurde er bestimmt, schon zum Behuf der ersten Aufführung, die im October 1868 in Dresden stattfand, als durch musikalische Verarbeitung der Zwischenspiele zu bereichern. Infolge dessen sind die kleinen Nummern durchgängig mit Hinzufügung der [illegible] verbunden, was kaum hier und da viel leicht die Wirkung etwas schwächt, aber den besonders Einheit sehr zu statten kommt. Und auch die musikalische Beschaffenheit des Werks in ihrer Holstein die verwiegend lyrische Begabung zu erreicht nachdrücklich eine wahrhaft dramatische Wirkung. Indem er die einzelnen Partien charaktervoll durchführt und jeder ein bestimmtes [illegible] Gepräge giebt, wenn sich in die typische Weise Wagner's zu verlieren. Der von schrecklichen Erinnerungen und der Angst vor Entdeckung gequält in choleriche Björn, den brutalen Olaf, der wildfeurige Eilif, das herbe trotz geführte und dagegen die rührende Gestalt der im Irrwahn dahinlebenden Helge, sie in de und Seele Valborg's mit ihrem schweren Pflichtenkampfe zwischen Kindesgehorsam und Liebe — dann od Elemente, welche nicht nur dem Gange der Handlung reiche Mannigfaltigkeit geben, sondern auch die einzelnen Figuren in ihren gegenseitigen Beziehungen sich wahrhaft dramatisch entwickeln lassen. Der Grundton ist sehr ernst, oft melancholisch und dennoch entfaltet das Werk den Hörer mit einer schönen harmonischen Stimmung, und nicht allein aus dem Grunde, weil zahlreiche heitere Episoden (wie der Gesang der Mädchen im ersten, das Lied vom Johannisfest im zweiten Acte) eingestreut sind, sondern weil alle Motive wahrhaft künstlerisch beherrscht erscheinen, weil der Stoff auf unsere Seele tiefe Ueberzeugung [illegible] zurückbleibt; die Conflicte des Dramas finden ihre

Lösung gleichmässig in der Absicht des Dichters wie im Gefühle des Publikums. Das haben die beiden hintereinander folgenden Aufführungen am Sonnabend und Sonntag gezeigt, welche überdies für die Direction wie für den Componisten ganz besonders [illegible] sind, da das Haus das eine Mal gewiss ganz anders zusammengesetzt war als das zweite, und die Aufnahme am letzten Abend bei der der ersten durchaus je fast Punkt für Punkt bestätigt. Erst zu [illegible] wie es den [illegible] unserem Publikum entsprach, [illegible] sich die Theilnahme und Zustimmung der Hörer von Nummer zu Nummer. Nach dem zweiten Act warum [illegible] Lob, lebhaftiger Hervorruf des Componisten, [illegible] selbst nicht bei [illegible] Scene und [illegible] als unmissverständliches Bekenntniss, dass die Oper bis [illegible] gewirkt [illegible] hatte. — Haben wir [illegible] deutsche Verwandtschaft mit [illegible] und technischen Eigenthümlichkeiten Robert Schumann's [illegible] anderentheils in der Wahl des Stoffes [illegible] Marschner's Weise finden lassen, so tritt [illegible] sein Werk mit einer Kraft der Originalität entgegen, welche hier [illegible] Anerkennung würdig ist. Das Streben, [illegible] Vollendeten zu lernen, ist überall erkennbar, und darin liegt eine Signatur [illegible] Wirken, die uns zu grossen Hoffnungen für die Zukunft des Componisten erfüllt, wie [illegible] rückhaltloser Anerkennung des bereits Geleisteten verpflichtet. (Ueber den [illegible] dieser Oper wird demnächst bei Besprechung des [illegible] noch ein weiterer Bericht erfolgen.)

⁂ **Berlin.** ([illegible], aufgeführt durch den Stern'schen Gesangverein.) Am Freitag den 13. Januar führte der Stern'sche Gesangverein im Saale der Singakademie Händel's »Samson« auf und zwar in einer gegen frühere Aufführungen dieses Vereins veränderten Gestalt. Zu unserer Freude müssen wir [illegible] dem Herrn Prof. Stern, welcher bisher [illegible] Mozart'scher, Mosel'scher, Mendelssohn'scher Partituren, wie es wahre Evangelium festhielt, endlich die Ueberzeugung gewonnen zu haben scheint, dass durch jene Art, den Händel'schen Orchester in [illegible] modernen [illegible], die Händel'schen Intentionen und ihr Grösste verletzt werden. Stern ist bei der [illegible] Aufführung der Original-Partitur gefolgt, und zwar mit Hinzufügung einer [illegible] von Contrafagott, zwei Fagotten und zwei Clarinetten ([illegible] verstärkt durch Flöten und [illegible]) vom Hamburger Musikdirector L. Haggs [?]. Dieser Instrumentalsatz soll die Orgel, wie [illegible] gedacht hat, ersetzen, und es lässt [illegible] einen wirklichen Ersatz für den eigenthümlich [illegible] Ton der Orgel zu schaffen, ist natürlich unmöglich. Ein grosser Vorzug war es ferner, dass er der jetzt gebotenen [illegible] des [illegible] Pianoforte wieder [illegible], d. h. als Begleitungsinstrument in den [illegible] Solosgesängen zu wirken und zwar in den letzteren in der Weise, dass dasselbe [illegible] der Harmonie ausfüllt, wo die begleitenden Ober- und Mittelstimmen [illegible] Violinen oder andere Instrumente schweigen. Leider gestattet es der Raum nicht, hierüber ausführlicher zu sprechen; wir behalten deshalb Bezug auf [illegible] Zeitung schon [illegible] Gesammteindruck. Durch das Zurückgreifen zur originalen Bearbeitung des Werkes erschien unter [illegible] die ganze Musik in einem anderen [illegible] der [illegible] Liebe. Denn die Mosel'sche Bearbeitung erscheint dem modern verwöhnten Musiker allerdings als leicht [illegible] ist in der That aber nur [illegible] und drückt alle Frische und Schönheiten des Händel'schen Vocalwesens nieder, welche jetzt zur vollen Geltung kommen konnten, sowohl in den Chören, als auch in den Arien, letztere [illegible] durch [illegible] Mosel's [illegible]. Diese ergänzende Erleichterung in der Instrumentation wurde denn auch von einem [illegible] lebhaft empfunden, welche die Chöre mit grosser Lebendigkeit, Energie und [illegible] Verständnisse vortrugen, froh, ihre eigenen Stimmen zur Geltung bringen zu können, was früher nicht immer möglich war oder nur durch eine Ueberanstrengung der Kehlen erzielt wurde. Ferner halten wir durch die Benutzung der Original-Partitur den angedeuteten Vortheil, wegen von Mosel über Bord geworfene den somit bisher auch von Stern nicht berücksichtigte Musikstücke zu hören: [illegible] Scene zwischen Samson und dem [illegible] Harapha und dem Chore »[illegible]«. Jacobs [?] Gottes [illegible] vermissten wir [illegible] Chor, welcher die dritte Scene des zweiten Actes so ausserordentlich wirkungsvoll abschliesst: »Der Rathschluss Gottes [illegible]«. Man that daher wohl daran, lieber von den Recitativen so viel als der Zusammenhang erlaubt, [illegible] dagegen die [illegible] Nummern möglichst vollständig zu bringen. — Die Solopartien waren grösstentheils in den vortrefflichsten Händen. Den Samson sang Herr Hauff [?] mit Würde und Anstand und wohlklingender Stimme; die Basspartie hatte der kgl. Hof- und Opernsänger Herr Julius Krause

übernommen, über dessen treffliche Leistungen auf dem Gebiete des Oratoriengesanges nur die Stimme [illegible] Anerkennung herrscht. Die Altpartie war [illegible] Sängerin wie Frau Joachim [illegible] würdig, [illegible] vertreten. [illegible] — Die Dalila-Partie war [illegible] Frl. Manfred übertragen worden, welcher ihr zarte Kräfte gerecht zu werden suchte, obgleich es nicht immer den [illegible] »Pianisten« [illegible] konnte. Seine Leistung ist [illegible]. Wir hoffen dass er mit [illegible] Freude der Gesangswelt [illegible] bei [illegible] wie viel [illegible] machen lässt, [illegible] weiterem Studium. [illegible] Flügel [illegible], wie er [illegible] in Gebrauch waren, [illegible] Spielart und [illegible] Anschlags eine Geschicklichkeit, welche durch die Mechanik der modernen »Pianoforte« mit dem [illegible] fast ganz verloren gegangen ist. Auch das Orchester that unter der [illegible] Leitung des Herrn Professor Stern seine Schuldigkeit, so dass die Aufführung als [illegible] zu bezeichnen ist. — Schliesslich können wir den Wunsch nicht unterdrücken, dass nun aller Orten dem guten Beispiele des Herrn Stern in den Concertvereinen folgen und endlich die abgeschmackten modernen Bearbeitungen Händel'scher Oratorien beseitigen möge. Man wird sich dabei überzeugen, dass die originale Gestalt [illegible] und dabei eben den [illegible] Vortheil gewährt, weniger Aufwand von Instrumentalkräften zu fordern. Bei Kirchenaufführungen ist ja [illegible] Orgel vorhanden, die [illegible] in unseren Kreisen für [illegible] werden [illegible] mit so grossem Umfange ist. Man muss es dabei [illegible] Masse [illegible] nicht etwa [illegible] Weise von [illegible] [illegible] Sängerchor vorschreiben. Aber [illegible] unsere [illegible]? Die Anwendung des [illegible] auch in der Kirche nöthig und nicht leicht zu beschaffen. Wir danken Herrn Professor Stern [illegible] durch so zu Gunsten [illegible] Anlass in dieser wichtigen Sache gegeben hat.

⁂ **Berlin.** [illegible] Abend hatte der kgl. Domchor ein zweites Concert im Dome unter Mitwirkung des Herrn Professor Haupt veranstaltet. Das Programm [illegible] Palestrina, dagegen einen Chor aus dem Rossini'schen »Stabat mater« [illegible] mehr zu den Lebenden [illegible] den kgl. Domchor [illegible] Concerten [illegible] Werke vergänglicher Composition [illegible] werden, so hat der [illegible] Musiker das Recht, [illegible] ihren [illegible] Chören zum Repertoire des Domchors zu gehören. Nach der Ansicht ihres Berichterstatters verhält es sich mit der erwähnten strengen [illegible] folgendermassen: Sie ist eingeführt worden aus dem Grunde, um dem modernen Zeitgeschmack [illegible] Thor und Riegel zu öffnen, [illegible] nicht immer zu [illegible] Geistlichkeiten [illegible] auf den Werth der dabei [illegible] Spiel kommenden [illegible] Erzeugnisse [illegible] werden müssen. Bei der Wahl des [illegible] Programm [illegible], dass die [illegible] des [illegible] gen [illegible] in Weimar der Zeiten sich als wahrhaft [illegible] hat. So aufgefasst ist ihr Stile [illegible] und wird [illegible] in dieser Weise empfunden werden. Jetzt aber [illegible] nach dem [illegible] Tod einer Berühmtheit [illegible] im Auge [illegible] Berühmtheit [illegible] ob jener berühmte Mann auf dem Gebiete der kirchlichen Musik Grosses geleistet habe oder nicht. Denn in dieser Hinsicht das Verfasser des »Tell« und des »Barbier« [illegible] Zeiten gleichkäme, lässt sich nicht behaupten. [illegible] Chore wie jener »Quando corpus morietur« [illegible] »Stabat mater«. [illegible] Auffassung [illegible], wie sie sich in den Worten *Paradisi gloria* kundgiebt, die einer Theater-Trompeten-Fanfare gleichen, wie sie [illegible] Auffassung keineswegs durch eine [illegible] Gegengewicht gehalten. [illegible] Orchesterbegleitung der Chor sich [illegible] ohne [illegible] der Domchor das Stück vortrug, [illegible] Wirkung geradezu widerwärtig. Solche Stücke sollten grundsätzlich vom Programm der Domchor-Concerte ausgeschlossen bleiben, gleichviel ob der Verfasser ein hochberühmter Mann ist oder irgend ein Anderer. Die übrigen gesungenen Stücke waren zum grössten Theil bekannt. [illegible] Motette »[illegible] Freude« [illegible] ein Werk anderen Schlages, wie das vorher erwähnte, gewaltig und gross in der Anlage und Ausführung und tiefergreifend, dennoch aber kein Werk, wie es für einen derartigen Chor passend und bestimmt ist. Es ist schon früher in diesen Blättern [illegible] gemacht worden, dass die vielen Stugen aus Bach [illegible] a-cappella-Chore schwebt. Nun denke man sich den Nutzen für den [illegible] des kgl. [illegible], wenn zu seinem

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur Wilhelm Werner in Leipzig
Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 15 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 16. Februar 1870. **Nr. 7.** V. Jahrgang.

Inhalt: Werke von E. Lassen. — Anzeigen und Beurtheilungen (Ludwig Nohl: R. Wagner. Sein Leben und sein Wirken). — A. Kortje (Nekrolog). — Berichte, Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeigen.

Werke von E. Lassen.

1. **Symphonie in D-dur** für grosses Orchester componirt (Georg II., Herzog von Sachsen-Meiningen gewidmet) .... von E. Lassen. Partitur 135 S. gr. 8. Preis 8 Thlr. Orchesterstimmen 7 Thlr. Breslau, Jul. Hainauer. (1868.)
2. **König Oedipus** von Sophokles. Musik von E. Lassen. Einleitung, Chöre und Melodramen (nach der Donner'schen Uebersetzung). Partitur 187 S. gr. 8. Preis 4 Thlr. Clavierauszug 2 Thlr. Breslau, Jul. Hainauer. (1868.)
3. **Lieder:** a. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Pr. 25 Sgr. — b. Drei Lieder für Bariton mit Pianofortebegleitung. Pr. 22½ Sgr. Breslau, Jul. Hainauer. (1868.)

Herr E. Lassen, der Weimarsche Hofkapellmeister, hat in den letzten beiden Jahren mehrere Werke publicirt, von denen wenigstens einige geeignet sind das Interesse der Musiker zu erregen; es spricht sich in ihnen eine gesunde musikalische Empfindung und eine sehr respectable Gestaltungskraft aus.

1. Die Symphonie in D stammt schon aus dem Jahre 1868 und erschien gleichzeitig mit der Symphonie in Es von Bruch. Der Umstand, dass letztere ziemlich schnell an den Hauptorten zur Aufführung kam, ist für Lassen's Werk etwas nachtheilig gewesen, denn unsere meisten Orchester glauben mit Einer neuen Symphonie im Concertjahre ihrer Pflicht vollauf genügt zu haben. Dieselbe scheint nun aber nachträglich mehr in Aufnahme zu kommen, und dürfte die unlängst stattgehabte Aufführung durch die kgl. Kapelle in Berlin, wo sie mit Beifall aufgenommen wurde, wohl auch andere Orchestervereine veranlassen, mit diesem neuen Werke einen Versuch zu machen.

Man hat das von einem (halben oder ganzen) Anhänger der Zukunftsschule etwas formlos Weltstürmerisches erwartet, dürfte sich angenehm getäuscht finden. Es ist ein Werk in klaren Formen, recht natürlich im Ausdruck, frisch und anmuthig, dem Inhalt, den Intentionen, den Zielen nach leicht ab- und auszumessen; besteht im Wesentlichen zwischen Mitteln und Zweck eine wohlerwogene Harmonie. So wenigstens muss das Urtheil lauten, wenn man nicht gerade den absoluten Maassstab klassischer Vollendung, sondern manche andere Producte unserer Tage dagegen hält.

Im Einzelnen bemerken wir noch Folgendes. Der Eingang ist etwas intraden-mässig und könnte wohl noch an manchen anderen Dingen fehlen als gerade an einer Symphonie. Das Hauptverdienst der beiden Motive des ersten Satzes ist, dass sie gut contrastiren und das Hauptmotiv sich ganz deutlich als ein solches heraushebt. Was aber die Führung des letzteren anlangt, so kommen dabei einige erhebliche Mängel zu Tage. Es tritt schon im vierten Takte auf, und zwar in den Violoncells, worauf es die ersten Geigen ergreifen und vorläufig zum Schlusse, d. h. einem Uebergange in das andere Motiv hinführen, in dieser Weise:

(Allegro non troppo ♩ = 138.) Viol. II.

Bratschen. Violon. Contrab.

Was hier zunächst auffällt ist im neunten Takte der Zusammenstoss — denn so darf man es wohl nennen — des Schlusses der Melodie im Violoncell zuerst mit dem Basse als *h-e* und sodann mit der Wiederholung der ersten Geige als *fis-e*. Es ist dies eine Kleinigkeit, aber eine bedeutsame Kleinigkeit. Wenn die Melodie als solche empfunden werden will, muss sie für ihre Schlusswendung Raum und Ruhe haben; das *h* im Basse ist misslautend und störend. Und eine der bewährtesten Gesetze ist das, welches für den Eintritt der Nachahmung der Melodie fordert, dass die übrigen Stimmen eine zurücktretende Haltung, oft in dissonirender Lage, beobachten. Hier wird aber das *e* in der ersten Violine ganz verdeckt, weil die Melodie im Violoncell ihre Cadenznote emphatisch nach *fis* aufschwingt. Ein solcher Aufschwung ist nur im Sologesange oder -Spiel zulässig, in mehrstimmigen Sachen verliert er seine Berechtigung, klingt stumpf und hässlich und schadet den übrigen Stimmen. Die Hauptbedenken erregt hier aber das Verhältniss der Imitation in der oberen Geige zu der Grundmelodie im Violoncell. In den ersten drei Takten ist die Nachahmung ganz genau, im fünften schlägt sie um und wendet sich plötzlich abwärts nach Fis-moll; die Melodie wird dabei um einen Takt verkürzt, wodurch sich der plötzliche Ab- und Uebergang nur um so mehr bemerklich macht. Und zu welchem Zwecke wird diese überaus stumpfe, durch einen rein mechanischen Ruck des Basses zu Stande gebrachte Modulation hier vorgeführt? Ein künstlerischer Zweck ist nicht ersichtlich. Wollte man sagen, die Beantwortung des Themas dürfe keine Wiederholung sein, weil sie bestimmt sei, ein anderes Motiv hervorzurufen, so hätte dies zwar einen Schein von Wahrheit für sich, aber auch nur einen Schein; denn die Imitation erscheint dann doch immer wie eine Verirrung und die ganze Situation wie eine Verlegenheit, aus welcher das neue Motiv erst einigermassen befreit. Durch eine solche Haltung verlieren die Motive ihre innere Bedeutung, ihre Selbständigkeit, und werden degradirt zu modulatorischen Phantasiereihen. Mit anderen Worten: die Melodie wird Phrase, die Stimme wird Arabeske, phantastisches Filigran einer starren harmonischen Hinterwand. Mit der Einbusse dessen, was der Kern der Melodie ausmacht, geht auch zweitens verloren: das rhythmische Gleichmass und die contrastirende Abfolge. Es wird wohl ein gut fundirtes Gesetz sein, dass man sie auf Kosten der Hauptmelodie trachten solle in den Gegensatz zu gelangen. Denn nichts ist leichter zu erreichen, als ein solcher Gegensatz: man hat nur nöthig, die Melodie natürlich sich entwickeln und rein ausströmen zu lassen, so ergiebt sich der Gegensatz von selber; wie ein Springquell wirbelt der belebende Contrast plötzlich empor. Je mehr sich die vorliegende Melodie dagegen biegt und krümmt, desto weniger wird der Contrast eben als solcher empfunden, desto träger und einförmiger fliesst der Strom der Symphonie dahin. Was nun aber die Melodie an sich betrifft, so hat diese in der Kunst die Bedeutung eines Körpers, einer Gestalt, einer Existenz und nimmt die Rechte einer solchen in Anspruch. Die erste Bedingung ist die, dass die Melodie sich selber treu bleibe, denn hierauf beruht zunächst das ästhetische Wohlgefallen, welches sie erwecken soll. Eine Melodie sei schön oder geistreich oder pikant oder trivial — sie wird eine wirkliche Ausstrahlungskraft nur dann bewähren, wenn sie die einmal gezogene Grundlinie als festen Charakterzug betrachtet und dabei beharrt. Ausschmückung, Ausgestaltung, Erweiterung, Verkürzung, Versetzung, imitatorische und thematische Verwerthung u. s. w. gehören recht eigentlich zur Ausbreitung ihres Wesens, wenn ein Ganzes von grösseren Dimensionen entstehen soll; aber die blosse Phrasirung oder, wie man es wohl passender nennen könnte, die Paraphrase der Melodie an die Stelle entweder der wirklichen Nachahmung oder der weiterbildenden Ausgestaltung ist durchaus ausgeschlossen. Denn diese greift den Körper der Melodie an und zerstört für den Hörer das, woran seine Theilnahme emporrankt, die Haft- und Haltbarkeit der Melodie, da er irre wird, welche Lesart gelten soll, das Thema oder die Paraphrase. Mit einer solchen Aenderung ist der Glaube des Hörers zerstört und der Zweifel begonnen. Warum den klaren Gang, nachdem er sich ganz der Vermollung entsprechend vier Takte hindurch in D-dur bewegt hat, mit einem plötzlichen Ruck nach Fis-moll werfen? Warum nicht der naturgemässe Abgang nach H-moll? entweder so

oder so

Letzteres würden wir vorziehen, weil ein wesentlicheres Glied der Melodie dabei zur Geltung kommt und das unwesentlichere wegbleibt. Empfunden wird dieser Mangel, diese Ungleichheit der rhythmischen Glieder, aber unter allen Umständen, wenn nicht eine Umwendung der ganzen Melodie nach Moll wohl das einzig Zweckdienliche sein dürfte:

Hier ist keine Paraphrase, keine willkürliche Modulation mehr, sondern eine Umbildung der Hauptmelodie in das [illegible] verwandte Moll und damit nur zur Bereicherung dienender Gegensatz. Ob eine solche Umbildung nach Moll einem Componisten passt, ist eine andere Frage; vielleicht sieht er ganz hiervon ab und lässt sein Durthema lieber ganz in Dur verweilen, denn wählt Jeder die Mittel nach seinen Zwecken. Hier sollte nur hervorgehoben werden, auf welchem Wege die Melodie nothwendig entstellt werden muss und auf welchem sie, in dieselben Spuren eintretend, dennoch in ihren Grundzügen treu bewahrt werden könne. Es sollte — wenn möglich mit einiger Eindringlichkeit — betont werden, dass die Melodiebildung der Cardinalpunkt ist, von welchem die Hauptwendungen einer Composition ausstrahlen und an den noch das Schicksal aller Werke der Tonkunst geheftet ist. Und wir wollten hierbei zugleich andeuten, warum moderne Musikalien so selten die Oeffentlichkeit dauernd

lossein und nach einigen Aufführungen wieder im Archiv wandern. Bei der fast unbegrenzten Freiheit, welche durch die Entwicklung unseres Tonsystems und unserer Tonorgane gleichmässig gewährleistet ist, sollte der Kern aller Musik die angelegentlichste Sorge der Unterweisungen und der Hauptgegenstand der Compositionsstudien sein, damit der Boden moderner Freiheit nicht von Schlingpflanzen bedeckt werde. Aber gerade in diesem Punkte hat unsere Musiklehre noch bankrott erklärt und das seltsame Bekenntniss abgelegt, dass die Melodie nicht zu lehren sei. Was aber nicht zu lehren ist, ist auch nicht zu lernen und so tappen unsere Tonsetzer im Dunkeln und lassen sich von Parteien, Schulen und Richtungen gängeln. Die gegenwärtige Musik wimmelt voll Melodiekrüppel, und wer mit den meisten das grösste Publikum gewonnen hat, gilt als Meister.

Um in Sachen der Melodie noch eine weitere Einzelheit zu beleuchten, wenden wir uns an den zweiten Satz, dem Andante. Der Autor hat den Versuch gemacht, ein sinnlich ausgeführtes Tonbild zu liefern, und das ist jedenfalls zu loben. Ob der musikalische Inhalt der Breite entspreche, ist freilich eine andere Frage, und wir wagen nicht sie zu bejahen. Um nun aber nicht den Schein auf uns zu laden, als wollten wir Einzelnes unbedingt geltend aus dem Ganzen herausreissen und daran eine Kritik üben, deren Grund oder Ungrund von dem Leser nicht controlirt werden könnte, lassen wir ein Schema der Anlage des ganzen Satzes folgen. In sechs Gruppen:

A. Den Anfang macht das *piano* in den Saiteninstrumenten auftretende Hauptthema (6 Takte). Es folgt die Wiederholung desselben in den Bläsern eine Octave höher mit Schluss auf der Dominante (8 Takte). Nachklingen eines Motives aus dem Thema mit anderem Bassrhythmus, wobei ein *Forte* erreicht wird, und Einführung auf eine neue Wiederholung (9 T.), dann diese Wiederholung (6 T.) nebst Nachklang derselben (3 T.).

B. Diesem Nachklange schliesst sich eine stark und nachdrücklich auftretende Zwischenmusik an, welche sich von *f* zu *ff* arbeitet und dann zu *pp* absinkt, wo angelangt das zweite Thema andeutend hervorbricht (22 T.).

C. Nun diese zweite Hauptmelodie, *pianissimo* (10 T.). Motivartiges Nachklingen derselben mit anderem Rhythmus, wobei ein *Forte* erreicht wird, hindrängend auf eine neue Wiederholung (16 T.), dann diese Wiederholung, nach *pp* (8 T.) nebst etwas fremdartigem Nachklang derselben, dem die Anfänge des ersten und des zweiten Themas verbunden folgen (17 T.). Also wesentlich die gleiche Anlage wie bei der Melodie A.

D. Hierauf haben wir in 66 Takten eine Durchführung, die sich natürlich den Materiale der ersten Melodie bedient. Eingeleitet wird dieselbe durch die obige starke und nachdrückliche Zwischenmusik (v. B), die hier aber fast bis zur Unkenntlichkeit verändert ist (7 T.) und den Uebergang macht zu dem verkürzten ersten Motiv, welches sich piano in Fis-moll vernehmen lässt (6 T.); zum anderen Mal einleitend, leitet diese starke Zwischenmusik (6 T.) das gleichfalls verkürzte erste Motiv nach Es-moll, wo es in einem gleich wehmuthsvollen *Piano* ertönt (6 T.); zum dritten Mal (2 T.) führt sie dasselbe nach Es-dur (4 T.), und so je durch zwei *Forte*-Takte weiter erst nach F-dur (1 T.), dann nach G-dur, wo es oben aus im Basse mühsam lallt und stottert (4 T.), erst nach einer beschwerlichen und gefahrvollen Modulation zwischen Scylla und Charybdis, zwischen Bass und Kronen (6 T.) langt die Melodie endlich wohlbehalten in C-dur an, um hier, zum ersten und letzten Male in ihrem Redendasein, sich *Forte* auszusprechen (8 T.). Eine rhythmische Begleitfigur, welche nun allein zu Worte kommt, steigert diesen *f* zum *ff*, das Hauptthema tritt also bei einer Stelle ein, welche nur ein rhythmisch-modulatorisches Füllsel und insofern inhaltlos ist. Diese Figur bricht sich von C-dur in ununterbrochener Kraft Bahn nach Es-dur und sinkt dann zum *Piano* ab (9 T.), wobei sie

E. in das zweite Thema überleitet, welches nunmehr an die Reihe kommt, wiederum *pp* (10 T.), mit motivartigen Nachklängen, die zum *Forte* führen (16 T.) und dann zur Wiederholung des Themas (8 T.), gefolgt von Nachklängen nebst Verwendung des ersten und zweiten Themas (16 T.), wesentlich Alles wie oben sub C, nur mit dem Unterschiede, dass jetzt nicht mehr neue Gestaltungen, sondern

F. der Schluss angeschnitten wird, der letzten 44 Takte, welche sich durch ein *pp* der ersten Hälfte des ersten Motivs einleiten und sodann mit den üblichen, hier keineswegs gesparten cumbringenden Medicamenten zu Ende geführt werden.

Wir haben hier also zwei Hauptmelodien, von denen die den Anfang machende und die meiste Zeit in Anspruch nehmende erste in den ersten acht Takten dieses Satzes so lautet:

Viol. I.

Viol. II.

Violon.

Bläser etc.

Die andere Hauptmelodie, welche mit der ersten mehr als gut ist um die Wette streitet, stellen wir gleich daneben; sie tritt ebenfalls zuerst in den Geigen auf:

Viol. I

Viol. II *pp*

Viol. II all' 8va.

Viola

Violonc.

Contrab. *pizz.*



Was uns sofort auffällt, ist die grosse Aehnlichkeit der beiden Melodien. Das Unterscheidende besteht fast nur in Aeusserlichkeiten (Rhythmus, Stärkegrad, Cadenz u. s. w.), während sie innerlich einander so gleich sind, dass eine für die andere gebraucht werden könnte, aber beide neben einander keinen Platz haben. Weil der Componist sie dennoch neben einander stellte, raubte er sich die Möglichkeit eines belebenden Contrastes und kam zu einer Musik, die wohlklingend, aber farb- und ausdruckslos ist. Dies ist auch der Grund, weshalb das Andante den Eindruck einer zu grossen Länge machen wird.

Der Contrast, welcher den Hauptmotiven in ihrem Verhältniss zu einander eingeboren sein muss, ist durch den Tonsetzer hier auf andere Weise bewerkstelligt, nämlich durch das, was wir vorhin (a *B* und *D*) als »Zwischenmusik« betrachteten. Dieser vage Ausdruck wurde gewählt, weil wir Bedenken hatten, die betreffende Musik als ein wirkliches drittes Thema und damit als ein wahrhaftes Bindemittel der Satzglieder aufzuführen. Man urtheile selbst. Zuerst (a *B*) hat sie diese Gestalt:

n. s. w., also die einer (wenn auch unbeholfen) lugirten Nachahmung. Später (a *D*) wechselt es das Kleider und tritt in einer ganz anderen Toilette auf,

welche es dann für die Folge beibehält. Hier sind in der Melodie keine Fugenschritte mehr zu spüren, dagegen in der Harmonie einige moderne »Errungenschaften« oder das, was man nach dem gemeinen Wortverstande harmonische Rippenstösse zu nennen pflegt. Lassen wir diese und fragen wir nur noch der Berechtigung einer derartigen Abweichung von dem einmal nachdrücklich eingeführten Motiv. Eine solche ist nicht vorhanden. Diese Zwischenmusik erhält dadurch einen Uebercharakter, und weil sie die Hauptmelodiebeime des Satzes in sich schliesst und alle Schritte der Melodie durch ein überlautes Machtgebot bestimmt, welchem die beiden Hauptmelodien sich noch ganz demüthig fügen, so ist klar, dass sie in dem ganzen Satze den *Deus ex machina* vorstellt, ohne dessen Dazwischentreten ein Stillstand oder doch etwas ganz Anderes eintreten würde. Aber besagter *Deus* pflegt nur zu erscheinen, wenn irgend Etwas nicht in Ordnung ist; in einem wirklichen Organismus wird er nicht sichtbar. Dies ist der Punkt, von wo aus die Schwäche des vorliegenden Andante-Satzes erkannt und die, wenn auch geschickte, doch nur äusserliche Zusammenfügung seiner Theile aufgedeckt werden kann.

Ueber die beiden letzten Sätze genügen wenige Worte. In dem Scherzo scheint uns der Ton sehr gut getroffen zu sein, wie auch durch Zartes und Derbes treffliche Gegensätze erzielt sind. Und in dem Finale zeigt der Componist sich so wenig ermattet oder überreizten Mittel bedürftig, dass er fast mit Haydn'schen Munterkeit sich bewegt. Oboe und Clavier klingen auch mitunter an, aber wo klingen diese jetzt nicht an? Im Ganzen ist das Werk instrumental gedacht und ausgeführt. Concertdirigenten sollten es nicht ungeprüft bei Seite schieben: es ist eine leicht fassliche Musik, ganz geeignet, der Menge der Hörer zu gefallen.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Richard Wagner. Sein Leben und sein Wirken. Ein populärer Vortrag von **Ludwig Nohl.** München 1869.

K. B. Dieser Vortrag bildet den Schluss zu einem drei Vorträge enthaltenden Cyklus, welche das moderne Musikdrama zum Gegenstande haben, und deren beide früheren über Gluck-

hoven und über die Romantiker handelnd, bereits früher den Westermann'schen Monatsheften zum Druck überliefert waren. Nachdem Ludwig Nohl im Anfang seiner schriftstellerischen Laufbahn Mozart als den vollkommensten Componisten, Mozart's »Zauberflöte« als die vollendetste Schöpfung der dramatischen Musik hingestellt, zu welcher die ganze frühere Entwicklung nur gleichsam eine Vorbereitung gebildet; nachdem er darauf den anfänglich misskannten Beethoven als den gries, der zu dem Bau seiner Vorgänger den Thurm der Vollendung hinzufügte, ist ihm nunmehr Richard Wagner der Künstler, »der jene fruchtbaren praktischen Aufläufe zum Ganzen und Einzigen mit dem ersten und gewaltigen Beitrage zu krönen verstanden hat, und ebendiesem in Folge dieser seiner eigenen Bestrebungen auch dahin gelangte, jene Idee eines alle menschlichen Fähigkeiten zugleich umspannenden Gesammtkunstwerkes — richtig zu erfassen und zugleich theoretisch zu begründen«. Diese Ansicht durchzuführen, soll der gegenwärtige Vortrag versuchen, freilich nur in allgemeinstem Umrisse; eine tiefere Begründung aus der Geschichte und Aesthetik der Musik soll demnächst gegeben werden, vorerst bleibe es dem auf dem Umschlage angekündigten Buche »Gluck und Wagner«.

Der Verfasser ergeht sich in der Einleitung in seiner bekannten Weise über die Bedeutung des Germanenthums für Geschichte und Kunstgeschichte; den Deutschen bilden vor Allem der Beruf und die Befähigung zu der Darstellung des grossen Gesammtkunstwerks, dessen Idee R. Wagner verfolgt. Nun erzählt er Wagner's Leben, nach den von diesem selbst bei verschiedenen Gelegenheiten gemachten Mittheilungen. Dass er kein Wunderkind gewesen, dass im Anfang der Zug zur Poesie in ihm weit stärker gewesen als der zur Musik, wird hier nicht verschwiegen. Sein Entschluss, Musiker zu werden, führte ihn zu Weinlig's contrapunktischem Unterricht und zum Studium Beethoven's, der auch das Vorbild seiner ersten Compositionsversuche war; diese wandelten sich aber bald dem dramatischen Fache zu. »Wir hatten nun freilich nicht Gelegenheit, die gesammten Jugendversuche näher anzusehen, die Wagner im Gebiete der Oper gemacht; sie schildern mehr oder weniger das Irren der Zeit, aber die Bahn zur Wahrheit« sagt Nohl S. 14. Verlangen nach einer grossen Kunstleistung, gegenüber manchen auf den Grund moderner Lehrbüchern (S. 14) stattgehabten früheren Versuchen führte ihn nach Paris, wo er den »Rienzi« vollendete und in französischen und deutschen Zeitschriften seinem Unmuth Luft machte. Mit »Rienzi« hatte er die frühere Periode seines Schaffens und die Concessionen an die frühere Oper abgeschlossen; mit dem »Fliegenden Holländer« die Bahn seiner Selbständigkeit betreten. Es werden dann die wichtigsten Ereignisse nach seiner Rückkehr in einer Anmerkung kurz angegeben und hierauf zu der Betrachtung von Wagner's künstlerischem Schaffen übergegangen — über welches freilich nur der hier neue Aufschlüsse erwarten wird, dem bisher keine der einzelnen Nohl'schen Schriften hatte. Wem dieses Glück bereits zu Theil geworden, der wird sich nicht wundern, hier von allem Anderen mehr als von Musik geredet zu sehen. Zwar wird in herkömmlicher Weise von dem Geiste der Liebe, in welchem bei Wagner der Geist der Musik enthalten sei, gesprochen, von dem durch die Musik bewirkten Gefühlsleben, welches Wagner zu den Quellen alles wahren Menschenthums, den alten deutschen Sagen hinführte, und von der tiefen menschlichen Bedeutung aller dieser Sagenstoffe, die Wagner erkannt und zur Anschauung gebracht habe; allein sowie man von dem specifisch musikalischen Elemente, in welchem sich jener Gehalt darstellt, von den auf musikalischem Können, musikalischer Leistung beruhenden Wirkungen etwas Näheres hören möchte, wird man mit allgemeinen Bemerkungen und kurzen Versicherungen abgespeist und auf eigenes Hören verwiesen; eine wohlfeile Art der musikalischen Charakteristik sich zu entschuldigen. Und doch musste Herr Professor Nohl sich gerade über das ausführlich äussern, worin er Autorität zu sein überzeugt ist. »Ueber den Werth der dichterischen Form dieses Werks freilich muss ich mich bescheiden«, sagt er S. 48, »diejenigen das Endurtheil sprechen zu lassen, die mit der Technik des Dramas sich näher vertraut wissen als ich, der ich mich leider der modernen Schwäche einer zu besonderen Vorliebe für die Tonkunst zu zeihen habe, als dass ich in jener Hinsicht ein entscheidendes Wort mitsprechen dürfte« — was ihm in der Tonkunst allerdings zusteht, denkt man sich hinzu. Aber auch was über Idee und Behandlung der dramatischen Stoffe gesagt wird, enthält theils manches höchst Bedenkliche, theils viel werthlosen und unnöthig breitgetretenen Räsonnement; wir müssen die Geduld der Zuhörer bewundern, welche den zweiten Theil des Vortrags bis zu Ende angehört haben. Es muss einem förmlich schwindeln bei diesen phrasenreichen, in den höchsten und nicht immer passenden Ausdrücken sich bewegenden Expectorationen über die Bedeutung der Sagen und deren Auslegung. So wird S. 33 von der Gestalt des büssend leidenden Tannhäuser folgende Anwendung auf unsere Gegenwart gemacht: »Und ist es nicht eben dieser nicht zu zerschlagende Sinn für die ewige Wahrheit der Natur gewesen, was in dem gährenden Menschheitsprocesse des letzten Jahrtausends diesen deutschen Geist nicht blos erhalten, sondern zur Rettung seiner und Anderer auf den Plan der Geschichte geführt hat? Wäre nicht vielleicht gerade so wie ein Jahrtausend zuvor das Menschthum in kalter Menschensatzung und wüstem Sinnentaumel zu Grunde gegangen, wenn nicht eben dieser deutsche Geist mit wahrhaft flammender Energie an die ewige Wahrheit der Natur und an die Nothwendigkeit der Einkehr zu ihr wieder erinnert hätte, wenn das Menschenwesen sollte?« (!) Wer das gelesen und verstanden hat und wen noch nach Weiterem dürstet, dem können wir noch reichlichen Stoff sublimster Erhebung und entzückenden Taumels versprechen. Bedenklich aber wird dieselbe, wenn sie zu einer Verherrlichung des Tristanstoffes verwendet wird (S. 34), wenn auch hier der unserem specifischen Sittlichkeitsgefühl doch sehr gewaltig widerstrebende Inhalt einer nicht germanischen Sage in gleicher Weise gepriesen wird. Oder genügt etwa ein Liebestrank, um Tristan, »den hehren Helden« (S. 43), unserem sittlichen Gefühl gegenüber für seine verbrecherische Schwäche heil zu machen?

Wir könnten noch manche Betrachtung hinzufügen, doch scheint uns die Veranlassung dazu nicht genügend. Bemerken wollen wir nur noch für die, welche es noch nicht wissen sollten, dass Nohl nicht nur Wagner-Verehrer ist, sondern mit der gesammten »neudeutschen« Schule durch Dick und Dünn geht. Was Wagner der Vollender des Dramas, so ist ihm jetzt Franz Liszt der Neubegründer der instrumentalen Kunst, der Schöpfer einer neuen, grösseren Form der reinen Musik nach Beethoven (S. 19). Man muss gespannt sein, welche Wandlungen er noch ferner durchmachen wird.

A. Berlijn.

Nekrolog.*)

A. Berlijn, Compositeur, né à Amsterdam le 2 Mai 1817. Mr. *Bernard Koch* lui donna les premières leçons de piano et de violon. — Mr. *Louis Erk*, élève de *Schneider de Dessau* le prit sous sa direction, lui enseignant l'harmonie et la composition; en 1836 il partit pour *Leipzig* et profita des conseils des grands maîtres. Mr. Berlijn s'occupa de musique de Théâtre. En relation avec M. Moolhoed, chef de Théâtre

*) Eingesandt von der Wittwe. Herr Berlijn starb am 18. Jan. 1870 in Amsterdam. D. Red.

français à Amsterdam, celui-ci lui confia deux poèmes *Ludovic* et *les Méprises par ressemblance*. 1846 il composa l'opéra *Die Bergknappen* (les Mineurs) poème de *Kleber*. Cet opéra fut représenté à Amsterdam, *Février* 1846, sous la direction de son frère, et les éloges les plus flatteurs furent prodigués à l'auteur. de 1824 à 1844 on représenta au Théâtre d'Amsterdam douze ballets et plusieurs drames avec choeurs. en Novembre 1848 l'opéra *Proserpine*, poëm. [illegible] de son séjour à Bruxelles) Il composa l'opéra *le Lion de Culloden* (encore inédit). Plusieurs morceaux de cet opéra furent exécutés à son concert donné à Paris salle Herz, Mai 1846. En 1842 *Février* sur la demande de S. M. Guillaume II Mr Berlijn fit entendre à la cour de la Haye en présence de la famille royale et du corps diplomatique plusieurs morceaux de ses opéra's. S. M. le Roi lui fit remettre à cette occasion les insignes de l'ordre de la couronne de chêne.

Mr Berlijn a composé plus de deux cents Oeuvres, la plupart publiées à *Leipzig* et à *Amsterdam*. Il a encore parmi ses manuscrits un *Oratorio*, »*Moses auf Nebo*« un *Tantum Ergo*, son *Moïse* à grand orchestre. La musique de Berlijn décèle un compositeur expérimenté. on y remarque beaucoup de verve, de la grâce et une profonde science harmonique. En 1841 il a eu l'honneur que le célèbre *Fête* dirigeât son *Ouverture Triomphale* que l'auteur a dédiée à Mendelssohn Bartholdy. 1837 Novembre, Mr *Louis Spohr* a dirigé sa *Sinfonie* à Cassel avec grand succès, et c'est là un de ces faits qui prouvent en faveur du talent de Mr Berlijn. Il a reçu les distinctions suivantes: la *medaille d'or du mérite civil* du Roi des Belges (1846), du Roi de Danemarc (1846), du Roi de Grèce (1844), du Roi de Suède (1846), de l'Empereur Ferdinand d'Autriche (1848), de S. A. R. le Prince *Frédéric* des Pays-bas (1846), du Roi de Hollande (1850), du Duc de Saxe-Cobourg (1844), du Duc de Nassau. Il a été membre de l'académie Ste Cécile de Rome et de la Société archéologique d'Athènes etc.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen

⁂ **Wien.** Im Hofoperntheater ist Herr Hopplie vom Mailand und Herr Kaumeyer zum zweiten Ballettmeister ernannt worden. Die Ernennung fällt gerade in die Zeit, wo der Tanzschwindel in Wien so ziemlich jedes andere Vergnügen in den Hintergrund drängt, hat also mehr den passendsten Moment getroffen. Von dieser Balletsucht, die fast zwei Monate lang Alles absorbirt, in ihren Vor- und Nachwirkungen sich aber über noch einen bedeutend grösseren Zeitraum erstreckt, hat man im übrigen Deutschland, namentlich im Norden, kaum einen Begriff; denn was darf jetzt einige Male mit dem alten Meister das Werk gesetzt wird, ist wahre Kinderei gegen den fanatischen Ernst, mit welchem unser leichtes Wiener Völkchen die Ball-Angelegenheiten behandelt. Das lockert die Tanzlokale und raubt kaum die besten Winterwochen zur Uebung. Die »Balichronik« nimmt jetzt in einigen Zeitungen einen grossen Raum ein. Der Wiener Männer-Gesangverein hat natürlich auch seinen »Narrenabend«. Dessen Fasching-Gewinn verdankt man es auch, dass der grosse Saal in dem neuen Musikvereinsgebäude [illegible] nicht so zweckentsprechend ausgefallen ist, wie es nöthig gewesen wäre. Er sollte ein Musiksaal und Ballsaal zugleich werden, und dadurch ist in den Händen nunmehr nicht ungeahnten Architekten nur ein Ballsaal daraus geworden. Sehr lehrreich! aber was wird gesagt sein, eben bekannte Leben dieses zu wehen? Gerade hier wäre die Gelegenheit, das Tanzgewühl einem Raume anzuweisen zu setzen, mögen Ball und Stadt tanzen so viel sie wollen, aber über die Schwelle des neuen Musikhauses hätten Ball und Hervorträge nicht kommen dürfen. Gesellschaften, Bitten oder Soiréen mocht man nur anderswo finden, man ihnen sein Opfer bringt. Nicht Alles gehört zusammen was sich der Musik bedient. Wiener Musterlust möge freien Lauf haben, denn die Tanzweisen, welche von dorten in alle Welt fliegen, sind keineswegs zu verachten; aber diejenigen, in deren Hand die Pflege der besten Theile der Tonkunst gelegt ist, sollten es mit selbstbewussten Stolz und so viel grossem und hohem Verstand betrieben, einen für Gebiet abzugrenzen. Die Mittel wären schon auf andere Weise zu beschaffen sein. Aber die Geschichte ist zu Zugeständnis verdorben, und überall wird man gewahr. Das Einzige, was noch fehlt, wären Vorlesungen, von denen eine ganze Serie in [illegible] Steigerung zusammengebracht werden könnte, wenn man z. B. mit einem Redoutensaal anfinge und so eine Vereinigung mit den ungarischen Abgeordneten, den Belagirten u. s. w. herbeiführte. Der Ernst der Zeit, die Wichtigkeit schwebender Fragen und staatlicher Conflicte wird es wohl dazu kommen lassen, und allem Anschein nach wird der Fortschritt Oesterreichs rascher auch so gut schnurr [illegible], aber die Berechtigung zum Tanzen ist hier unbestritten, aber es gilt nordwärts, wie bei der Gesellschaft der Musikfreunde oder anderen Chorvereinen. Auch diese Musikgesellschaften werden ihre eigentliche Aufgabe, Pflegestätten wahrer musikalischer Cultur zu sein, bewahren können, wenn sie sich ihr nicht mit ganzem Ernste widmen. Es giebt Viele, die dies erkennen, nur fehlt die rechte Vereinigung.

⁂ **Wien.** Wie in beiden Richtungen seiner vielen Vorschriften folgend, kam J. Offenbach hierher, um Paris hier an. Bei welcher Gelegenheit das Carltheater eine neue Musikposse von ihm »Fort-Fort« (Kakadu) zur Aufführung brachte. Beifall und Zulauf waren sehr gross. [Herr Offenbach ist schon wieder nach Paris zurückgekehrt.] — Als ein erfreulichen Gegenstück ist das Concert des Singvereins im kleinen Redoutensaal Ende Januar zu bezeichnen, welches sehr besucht war und einen neuen Beweis lieferte, dass dieser Chorverein unter der Leitung Weinwurm's im besten Aufstreben begriffen ist. Seinen eigenen Fortschritten entsprechend scheint auch die Theilnahme des Publikums diesem Vereine sich immer mehr zuzuwenden. Das genannte Concert bestand aus verschiedenen Chören und anderen Stücken, das grösste Stück des Programms war Händel's Utrechter Jubilate. Das »Jubilate« wird hierüber geschrieben. Der Glanzpunkt des Abends war die dritte Abtheilung, in der zum erstenmal Händel's Jubilate, 1713 componirt, zur Aufführung kam. Die Choraufführung sowie durch die reizenden Duett- und Terzett-Stellen solistischen sich in ihrer Pracht gleich einer strahlenden Sonne. Man glaubte einen dreimal so stark besetzten Chor zu hören. Namentlich der markige Chor »Gloria sei Gott« und die Schlussnummer gleichen einem wahren Tonstrom. Hoffentlich wird der Verein dies mit lautem Beifall aufgenommene Werk bald wiederholen und wird sich dann wohl auch ein Orchester dazu finden. 1713 componirt und 1174 zum ersten Mal aufgeführt — und da klagt man über Mangel an Novitäten! Dem thätigen Director Weinwurm aber gebührt volles Lob für diesen Abend.

⁂ **Wien.** Die »Meistersinger« werden in den nächsten Tagen hier zur Aufführung gelangen. Ueber die fortdauernde eigenthümliche Wirthschaft der Direction schreibt die N. fr. Presse: Die Direction des Hofoperntheaters lässt wieder einmal durch die Oesterr. Correspondenz versichern, dass bestehende Verbot, der Erlassung von Fremden zu Proben im Hoftheater werde bei den Proben zu den »Meistersingern« streng beobachtet werden und Niemand ohne Unterschied bei irgend einer Probe Einlass finden. Man kennt den, der Hans und sich bei der Generalprobe noch einem solchen Contrahenten wie ein unverkaufbares ... Wenn diese ewigen Versicherungen, die man gewiss nicht ... oder beobachten nur gegen Journalisten, damit das Publikum nicht erfährt, dass die Oper schon vor der Aufführung durchgefallen ist. Ein solcher Unfall wird aber doch bei den »Meistersingern« nicht passiren können.

⁂ **Berlin.** ◆ (Nachschrift zu dem Bericht über Stern's Aufführung des »Samson« in Nr. 4.) Ich kann mir nicht versagen, Ihnen noch in dieser Beziehung mitzutheilen, wie sich unsere Localkritik über die gedachte Aufführung, wie sich von den bisher hier gewohnten Aufführungen solcher Oratorien unterschied und das Abweichen zu einem besseren Praxis zu gelten geeignet ist. Der Berichterstatter der Vossischen Zeitung, Herr Dr Gustav Engel, schreibt über die Instrumentation wie folgt: »Für die Instrumentirung war das Arrangement des Musikdirectors Grupe in Hamburg benutzt worden, das in geschickter Weise die Orgel durch Orchester-Instrumente und Clavier zu ersetzen sucht, ohne jemals ein dem Stylgesetz Händel'schen Musik widersprechendes Element hinzuzufügen. Der Claviertön bleibt allerdings immer etwas Befremdendes und Störendes, da er den Ton nur skizzenhaft andeutet, anstatt ihn voll ausschwingen zu lassen. So lange wir nicht einen Concertsaal besitzen, dem eine Orgel als Hintergrund dient, wird diesem Mangel nicht zu beseitigen sein.« Das Urtheil würde anders lauten, wenn der genannte Herr Berichterstatter sich nur die Mühe nehmen wollte, den Ihnen hier gezeigten Sachverhalt zu beachten. Wenn man den Glauben hegt, das Clavier solle die Orgel ersetzen, dann muss man es allerdings sehr unvollkommen finden. Aber nicht im entferntesten hat es diese Aufgabe. Es steht für sich selber da in der Händel und in der gesammten älteren Musik als unentbehrliches Glied des Orchesters, wesentlich da als Flügel oder Cembalo. Was Herr Engel ihm als Mangel anrechnet, ist eben sein Vorzug und seine Eigenthümlichkeit, namentlich war dies bei dem leider ganz verdrängten alten

Orchesterklänge) der Fall. Ein anderer unserer Kritiker Dr. Otto Gumprecht [illegible] die Orgel zu ersetzen, eine Bearbeitung des Hamb. Musikdirect. Degen, die, soweit wir es zu beurtheilen vermögen, [illegible]. Nur in einer Beziehung können wir ihr nicht das Wort reden, [illegible] das Clavier [illegible] Instrument mit dem Orchester zu einem Ganzen [illegible] Eigenthümlichkeit, dass [illegible] Aufführung allen [illegible]. Bei dem Concert glaubt man sich in die Probe versetzt, wo das Werk in Schlafrock und Pantoffeln sich präsentiren darf. (Weltconstellation.) Wenn es nur nicht der Herr Kritiker ist, der auch diesmal in Schlafrock und Pantoffeln präsentirt! Dass das Clavier mit dem Orchester sich einem Ganzen [illegible] [illegible] bei den modernen Clavierconcerten, wo die unberufenen [illegible] Hämmerei und Klapperei [illegible] darf, niemals ein [illegible], aber bei neben oratorischen Werken, wo es so [illegible] organisches Glied der ganzen Begleitung [illegible] und um den alten Meistern [illegible] Gesamt[illegible] durch nichts zu ersetzen ist — dies verschmilzt [illegible]. Und warum nicht? Weil einige [illegible] Musiker den Stilwechsel [illegible] haben, wodurch [illegible] die Kritik [illegible] nachspricht!

☉ **Köln.** Das neue Jahr hat hier ziemlich still begonnen und erst gegen Ende des Januars entwickelte sich in unseren musikalischen Kreisen wieder regeres Leben. Das siebente Gesellschafts-Concert, welches am 22. Januar unter Leitung des Musikdirectors Weber stattfand, brachte zwei oft gesehene, aber immer mit Freuden begrüsste Gäste, Frau Schumann und Carl Hill. Letzterer sang den Liederkreis [illegible] von Beethoven und den Sali in der »Walpurgisnacht« von Mendelssohn und in der Ballade »Schön Ellen« von Max Bruch. Frau Schumann spielte ausser dem C-moll-Concert von Beethoven zwei Solostücke »Auf einer [illegible]« von Hiller und Impromptu (F-moll Op. 142) von Franz Schubert. Dass beide Gäste durch den grössten Beifall ausgezeichnet wurden, brauche ich kaum zu erwähnen; doch die Haltung des Chores in der Ballade von Bruch sowohl, wie in der »Walpurgisnacht« fand allgemeine Anerkennung, ebenso wie die Aufführung der Symphonie in B-dur von Gade. — Am 21. Januar veranstaltete Frau [illegible] unter Mitwirkung des Frl. [illegible] aus Düsseldorf und der Herren [illegible] und [illegible] von hier eine Soirée, die ausserordentlich zahlreich besucht war. Das Programm enthielt das Trio in B-dur Op. 97 von Beethoven, »Waldszenen« von [illegible], Romanze für Violine von Reinecke, Ungarische Tänze von Brahms, Capriccio in E-dur Op. 33 von Mendelssohn, Arabeske von Schumann und Polonaise in As-dur von Chopin. Mit ganz besonderem Beifall wurden das Trio von Beethoven, die »Waldscenen« von Schumann und die Ungarischen Tänze von Brahms aufgenommen. — Ich benutze diese Gelegenheit, um die Aufmerksamkeit Ihrer Leser auf den jüngsten der hiesigen musikalischen Vereine, den Bachverein, zu lenken, der sich trotz des kurzen Zeitraums seiner Thätigkeit eine [illegible] ehrenhafte Stellung neben den übrigen hiesigen Vereinen errungen hat. Die Gründung desselben verdanken wir den Bestrebungen des Professor Rudorff, welcher mit der anerkennenswerthesten Aufopferung von Zeit und Mühe vor etwa zwei Jahren den Verein ins Leben rief und so rasch förderte, dass derselbe am Charfreitag des vorigen Jahres an die Oeffentlichkeit treten konnte. Seitdem entwickelte sich ein frisches Leben in dem Vereine, das [illegible] durch den Abgang seines Gründers nach Berlin einen sehr empfindlichen Verlust erlitt. Hr. [illegible] übernahm nun die Leitung desselben, und seiner [illegible] Thätigkeit ist es, neben dem lebhaften Interesse der Vereinsmitglieder, zu danken, dass das Vorangeschickte weiter gedieh. Den sprechendsten Beweis dafür lieferte die öffentliche Aufführung, welche am [illegible] Januar in dem [illegible] stattfand. Die Leistungen des Chores wurden alle Zuhörer nicht genug zu rühmen. Zur Aufführung kamen von Bach die Cantate »[illegible]«, und ein Concert für drei Claviere mit Begleitung von Streichinstrumenten, bei welchem die Clavierpartien von Mitgliedern des Vereins recht gut ausgeführt wurden; ferner zwei Chöre a capella — »O bone Jesu« von Palestrina und »Adoramus te Christe« von Corsi, sowie das Stabat mater von Astorga. Die Soloparthien wurden ebenfalls durch Mitglieder des Vereins, deren im Ganzen etwa sechszig sind, recht gut besetzt. An tüchtigen Kräften fehlt es dem Vereine also nicht, und dass der Dirigent dieselben gebührend zu leiten versteht, beweist, wie ich schon sagte, der Erfolg der Aufführung. Doch das ist es nicht allein, worin die Bedeutung des Bach-Vereins für die hiesigen Verhältnisse beruht; denn tüchtige Schulen für Chorgesang haben wir auch in den beiden älteren Gesangvereinen, der Singakademie, welche unter der Leitung Weber's steht, und dem Städtischen Gesangvereine, dessen Versammlungen Gernsheim leitet.

Wollte man den Bach-Verein nur als eine Schule für Chorgesang betrachten, so wäre er überflüssig; man könnte dann seine That gewiss sogar tadeln, da er den beiden seit langen Jahren bestehenden Vereinen [illegible] Concurrenz machte, die eine Zersplitterung der Kräfte zur Folge haben würde. Die Bedeutung des Bach-Vereins liegt vielmehr in der Richtung, welche derselbe eingeschlagen hat. Die beiden genannten älteren Vereine richten im Grossen und Ganzen ihre Thätigkeit auf dasselbe Ziel wie unsere Concertgesellschaft, ausser Compositionen von Händel und Bach bringen dieselben fast nur Werke von Componisten der neueren Zeit zur Aufführung. Der Bach-Verein dagegen hat seine Thätigkeit hauptsächlich auf Compositionen des 16. und 17. Jahrhunderts gerichtet und sich eine feine Aufgabe gestellt, deren Lösung für unser musikalisches Leben von nicht zu unterschätzendem Nutzen sein kann. Denn die Werke jener Zeit sind hier leider nur oft zu wenig bekannt, und der hiesige Dom[illegible] aber dessen Thätigkeit ich übrigens bei anderer Gelegenheit berichten werde, kann aus verschiedenen im begründeten Gründen diesen Mangel nicht genügend abhelfen. Die Umgebung des Bach-Vereins ist für die hiesigen Verhältnisse also eine Nothwendigkeit, der Nutzen seiner Thätigkeit wird sich allerdings zunächst und vorzugsweise auf seine Mitglieder selbst beschränken, durch wiederholte öffentliche Aufführungen aber auch weiteren Kreisen zu Gute kommen. Dass seine Thätigkeit aber bei unserem [illegible] einen ungünstigen Boden findet, beweist das ungewöhnliche Interesse, mit welchem die [illegible] Aufführung desselben in den musikalischen Kreisen besprochen wurde. Hoffentlich finde ich bald Gelegenheit über die weitere Thätigkeit des Vereins Ihnen Erfreuliches zu berichten.

Nachschrift. Wir danken unserem verehrten Herrn Berichterstatter für die eingehenden Mittheilungen über den jungen »Bach-Verein«, welchem wir das beste Gedeihen wünschen.

☉ **London.** Jul. Stockhausen's diesmaliger Aufenthalt in England ist von Erfolg begleitet. Als er vor zehn Jahren hier war, hat er auch das damals befriedigt [illegible] wir damals so genannte Kenner und Kritiker äussern durften, er singe enorm, aber ohne Gefühl; doch das grössere Publicum nicht gepackt. Inzwischen ist der Boden hier wesentlich verändert; die Achtung derjenigen Meister, in deren Liedern Stockhausen sich auszeichnet, sind bedeutend gestiegen, namentlich Schubert und Schumann. So ist es nicht zu verwundern, wenn der grosse Sänger in England jetzt ein besseres Verständniss findet. Die Berichte über seinen Gesang in englischen Zeitungen lauten wesentlich anders. In der That ist zwischen deutschen und englischen Concertkreisen gegenwärtig fast gar kein Unterschied mehr. Zeitweilen singt Herr Stockhausen noch in Mapleson's Truppe, hat aber schon weitere Anerbietungen erhalten, so dass ihm das folgende Jahr. Diesen Durchbildungen in England freut man sich [illegible], wenn Stockhausen dort erst festen Fuss gefasst hat, wird sich ihm ein noch weiteres Feld eröffnen, wie er seiner Vielseitigkeit als Sänger anlagenmässig geeignet ist, wie in England zu finden ist. — Joachim ist auch seit Ende Januar hier und wie stets ein Freund und Liebling [illegible]. Sein Künstler ist eine wirkliche [illegible] Macht in England.

☉ **Kopenhagen.** Ein neues, dem gegenwärtigen Cultusminister [illegible] wesentlich mit Beziehung der in voriger Session vom [illegible] Aenderungen eingebrachtes Theatergesetz kam gestern im Folkething zur ersten Behandlung. Es hatten sich dazu zahlreichere Redner als sonst eingefunden. Zuletzt versammelt sich jetzt das Theater als Staatsinstitut abermals Widerstand; indessen geht doch aus der Discussion bereits hervor, dass man jetzt vorwiegend auf rechtem Wege ist. Selbst ein [illegible] Abgeordneter sprach sich sehr richtig über die Bedeutung des Schauspiels als Volksbildungsmittel aus. Es kann mit andere Mittel nicht Geschichten, dem Fortschritt zu [illegible] Charakterbildung der Nation wie des Einzelnen durch Geltendung vorhandener Eigenheiten als sehr hoffnungsvoll werden. Vor allen Dingen scheint jetzt erkannt zu sein, dass der Nutzen eines Theaters mit zahlreicheren und tüchtigeren Kräften die erste Bedingung ist, um das Theater in den Stand zu setzen, wo möglich auch ohne Staatshilfe zu bestehen. Für den den dermaligen Verhältnissen Kundigen ist kein Zweifel, dass bei tüchtiger Leitung das Theater sehr bald sogar Ueberschuss geben würde. Das Gesetz ging mit 13 gegen 81 Stimmen zur zweiten Behandlung und ist es schon jetzt ersichtlich, dass die Opposition schliesslich unterliegen, das Cultusministerium aber mit seinem Gesetz im Wesentlichen durchdringen wird.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur Wilhelm Werner in Leipzig

Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.



Allgemeine Musikalische Zeitung.



Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 23. Februar 1870 — Nr. 8. — V. Jahrgang.

Werke von E. Lassen.

(Fortsetzung.)

2. König Oedipus.

Weit ungünstiger steht die Sache bei diesem grösseren Gesangwerke, mit welchem Herr Lassen im vorigen Jahre vor die Oeffentlichkeit getreten ist.

Die Aufgabe, welche derselbe sich hier stellte, ist eine weit schwierigere und complicirtere. »Soll die dramatische Poesie das Vollkommenste, was sie überhaupt zu leisten vermag, unter Mitwirkung der Musik leisten, so muss diese sich vollends so eine so bevorzugte Stellung entscheiden, wie sie einst im griechischen Drama eingenommen hat. Ich meine damit durchaus nicht, sie solle jenen Sprechgesang oder jene Gesangsprache wieder aufsuchen und herstellen, in welchem die der Sprache aus dem Bau aus eigenen musikalischen Elemente etwa so weit künstlerisch ausgebildet waren, dass der die Dichtung durchdringende Gemüthsinhalt seinen angemessenen und hinlänglich lebhaften Ausdruck erhielt, zugleich aber die logisch grammatischen Elemente der Sprache dermaassen unversehrt und in Geltung blieben, dass der specifisch poetische Gehalt derselben in der Gesammtdarstellung die ihm gebührende Herrschaft behauptete. Ein jeder derartige Versuch würde ein verlorener sein. Jener griechische Sprechgesang, der unmittelbar einheitliche Ausdruck des idealen Geistes und Gemüthsinhalts, der zugleich empfundenen Vorstellungen und Gedanken, war der organische Erzeugniss des griechischen Geistes, in welchem Gedanke Gefühl und Trieb Ueberzeugung und Neigung noch unmittelbar eins waren, desselben Geistes, welcher sämmtliche Künste noch in ihrer ursprünglichen Einheit umfasste und innigst zusammenhielt. Wir aber, bei denen jene ursprüngliche Einheit des Geistes- und Seelenlebens und der daraus hervorgebildeten Künste längst nicht mehr zu finden ist und höchstens mittelbar wiederhergestellt werden kann, bei denen demzufolge Sprache und Gesang, besonders durch die künstliche Entwicklung der bei den Griechen hinter den Rhythmus zurückgedrängten Melodie und Harmonie sich so weit von einander entfernt haben, wir können jenen antiken Geist nicht künstlich wieder ins Leben zurückrufen. So weit lässt sich das Rad der Weltgeschichte nicht rückwärts drehen.«

Diese Worte, welche wir in einem einfach geschlossenen, in No. 4 d. Ztg. besprochenen Buche (Fobet, die Verbindung der Künste auf der dramatischen Bühne. Bern 1870. S. 495—496) lesen, führen uns recht lebhaft all das wieder in Erinnerung, was seit beinahe 30 Jahren über und gegen die Erneuerung des altgriechischen Dramas mit begleitender moderner Musik vorgebracht ist. Sie veranschaulichen uns die ungeklärten Ansichten über ein Gebiet, dessen Hauptmangel eben darin besteht, dass uns die sicheren Thatsachen fehlen. Ob wir das »Rad der Weltgeschichte« bis zur künstlichen Erzeugung jenes antiken Geistes rückwärts drehen wollen oder können, ist eine müssige Frage — aber nicht deshalb, weil es unmöglich oder als ein künstliches Erzeugniss schädlich wäre, denn der Rückgang auf das Griechische ist in anderen Künsten von den wohlthätigsten Folgen gewesen und künstlich ist alle Geistescultur, sondern deshalb ist es eine müssige Frage, weil wir nicht wissen, bis wieweit wir zurückdrehen sollen. Wie haben wir uns die griechische Musik vorzustellen? war es Sprechgesang oder Singgesang? und wie waren die einzelnen Zweige, wie war z. B. die Musik beschaffen, mit welcher Sophokles seinen Oedipus aufführte? Das Alles wissen wir gewiss, als wir uns aus der Anlage der Gedichte, den aufbewahrten geschichtlichen Nachrichten, den benutzten Instrumenten, den Lehren der griechischen Musiktheoretiker und den Schilderungen von der Art der Wirkung dieser Musik eine ungefähre allgemeine Vorstellung bilden können, die aber, wie alle allgemeinen Vorstellungen, die Wirklichkeit kaum berührt und nie genügend erhellt. Wäre uns von einem griechischen Drama die Musik der Chorgesänge aufbewahrt, so hegen wir nicht den geringsten Zweifel, dass man aufs eifrigste und mit Erfolg sich bemühen würde, jenes Rad der Weltgeschichte, welches in diesem Falle, einfach rückwärts zu schrauben, und dass man damit das Ei des Columbus unerwartet einfach zum Stehen brächte. Die Ordnung der Chöre, der Strophen und ihrer Glieder, würde sofort klar werden, die meisten Räthsel, an welchen die Philologen sich bislang den Kopf zerbrochen haben, würden sich lösen und das ganze Drama würde eine Bühnengestalt erhalten, die wir jetzt wohl ahnen, aber aus nicht mehr aus den Steinen führen können.

Bei dieser Lage der Dinge, wo also von der griechischen Chortragödie nichts als die Dichtung übrig geblieben ist, kann unsere heutige Musik sich auf zweierlei Art damit befassen.

Entweder sie wählt denselben Gegenstand, welchen

das griechische Gedicht behandelt, ihrer selbst oder des Gegenstandes wegen, und verwechselt dabei das griechische Drama als Quelle, als poetische Vorschrift für den Text. Hierbei bleibt nur dem klassischen Gedichte nichts bestehen, als hie und da ein frei benutzter Vers, eine passende Scene, eine willkommene Gestalt, und im besten Falle der geistige Duft des Griechenthums. Das schönste Beispiel einer solchen Behandlung, wo die Musik souverän auftritt und doch auf griechischem Grunde steht, Griechisches erregt, haben wir in Händel's Oratorium »Herakles«, bei welchem die Trachinierinnen des Sophokles benutzt sind.

Oder aber, unsere Musik naht sich jenen Gegenständen nicht des Gegenstandes, sondern der Dichtung wegen; sie spannt ihre Saiten nicht, um das grause Schicksal des unglücklichen Königs von Theben zu besingen, sondern um die Verse des Sophokles tönend zu neuem Leben zu erwecken. Hier begiebt sich die Musik von vornherein in den Dienst eines fremden Herrn, dessen Gebote sie zu erfüllen hat, aber nicht übertreten darf. Ihre Aufgabe ist damit in ganz festen Umrissen bestimmt. Der klassischen Dichtung muss sie auf Tritt und Schritt folgen, und was in derselben als gesungener Chortext erscheint, muss componirt werden. Wir sagen: es muss es ist nothwendig; denn allein auf diese Weise ist es möglich, aus der alten Dichtung mit einem künstlerischen Genusse zu verschaffen, welcher lebendiger und insofern natürlicher ist, als das blosse Lesen und Studiren des Textes. Eine solche Beschränkung ist nothwendig, weil nur dazu das Ergebniss führen kann, ob das erstrebte Ziel auf diesem Wege zu erreichen oder dasselbe als ein Irrweg aufzugeben ist. Im letzten Grunde handelt es sich blos darum, ob die gegenwärtige Musik reich genug ist an Ausdrucksmitteln, um die in jener altgriechischen Gedichten verkörperten Vorstellungen in Gesang überzusetzen, durch Gesang noch verständlich, ja zu erhöhter Wirkung vortragen zu können.

Diese Vorbemerkungen geben uns eine Grundlage für die Beurtheilung aller Compositionen klassischer Gedichte zunächst aus den Kreisen der griechischen Literatur, eine Grundlage, die sich wohl als einfach und sicher bewähren dürfte.

Wir wenden uns nun zu dem genannten Werke des Herrn Lassen, welches den »König Oedipus« von Sophokles und zwar nach der Donner'schen Uebersetzung uns vorzuführen verspricht. Eine weitere Auskunft erhalten wir nicht. Es hätte aber auf dem Titel wenigstens noch angedeutet werden sollen, dass der Gesang ausschliesslich für Männerstimmen gesetzt ist, die Chöre sowohl wie die als »Solo« bezeichneten Stücke. Hieraus ersehen wir auch, dass es des Componisten Absicht gewesen ist, das berühmte Gedicht des Sophokles nicht nur als Anregung, als Textunterlage zu einigen musikalischen Scenen zu benutzen, sondern wirklich mit einer dem Original entsprechenden, d. h. griechischen Musik auszustatten, so weit solches bei unserer Kenntniss der Sache und mit den Mitteln der gegenwärtigen Musik eben möglich ist. Wäre eine solche Absicht — deutlich oder dunkel — nicht vorhanden, so würde ein moderner Tonsetzer unmöglich zu dem frauleichsten Mittel greifen, um eine der reichsten Dichtungen musikalisch zu illustriren, abgesehen zu einem Mittel, welches die Spuren seines plebejischen Ursprungs auch so deutlich an sich trägt, dass es in den höheren Zweigen der Tonkunst bis jetzt noch nicht den vollen Ebengerecht erlangt hat. Aber die Griechen hatten Männerchöre, wird uns bedeutet — zugleich sind unsere Componisten mit den vierstimmigen Männerchören bei der Hand! Wir entnehmen hieraus vorläufig so viel, dass es Herrn Lassen's Absicht war, ganz in den Weg einzutreten, welchen seit Mendelssohn's Vorgang bei der musikalischen Composition griechischer Dramen befolgt ist, seine Aufgabe also in der Weise zu lösen, welche wir oben als die zweite, etwas unfreie, der Musik zur Unterordnung zwingende bezeichneten. Ob er auch die Folgen, die sich daraus ergeben, die Ansprüche, welche an den Componisten gestellt werden, hinreichend klar gemacht hat, wird die Untersuchung lehren.

Sei es hier gleich gesagt — weil soeben die Rede darauf kam — dass die Nachahmung der griechischen Chöre durch unseren Männergesang eine reine Aeusserlichkeit ist, welche die Sache nicht trifft. Und da uns noch alle andere Aeusserlichkeiten fehlen, in musikalischer Hinsicht z. B. die Instrumente, so sollten wir uns nicht freiwillig hier eine Beschränkung auflegen, welche nicht einmal zweckentsprechend ist. Es giebt nur eine einzige Rechtfertigung dafür, nämlich wenn die Stücke von Schülern aufgeführt werden, und zwar in der Ursprache. Dann besteht eine Einheit zwischen Mittel und Zweck, denn es sind keine anderen Organe vorhanden, des jugendlich wohllautenden Stimmens, den unfehlbaren Kräften und einem Ausdrucke, dass der Unschuld des Wesens bezeichnet, entspricht völlig eine durchweg homophone, melodiöse Haltung der Musik. Von König Oedipus kennen wir eine Composition, welche diese Anforderungen erfüllt: es ist dies das bereits 1836 von Heinrich Bellermann für die Schüler des Grauen Klosters in Berlin geschrieben componirte und von diesen mehrmals (zuletzt im Herbst 1860) zur Aufführung gebrachte Werk *). Aber Alles, was die Schwelle der Schule überschreitet, sollte mit entsprechend erweiterten Mitteln unternehmen, das Griechen griechisch darzustellen.

*) Näheres hierüber findet man Jahrgang 1866 S. 373 d. Ztg. in dem Aufsatze »Aufführungen antiker griechischer Tragödien mit moderner Musik«, dessen reiche Mittheilungen man hierbei vergleichen wolle.

(Fortsetzung folgt.)

Beethoveniana

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XXII.

(Briefe von Diabelli.) Aus dem bis jetzt unbekannten Briefwechsel mit Anton Diabelli (Gesellschafter der Handlung Cappi und Diabelli, später A. Diabelli u. Comp.) lassen wir hier sechs im Besitz des Herrn C. A. Spina in Wien befindliche Briefe ihrem Wortlaut nach folgen.

Beethoven schreibt:

Lieber D——!

Geduld! noch bin ich nicht menschlich eingerichtet, wie es sich für mich schickt u. nothwendig ist, bewohnt *) — Das Honorar für die Variat. **) würde höchstens 40 # im Falle sie so gross ausgeführt werden, wie die Anlage davon ist, sollte aber dieses nicht statt haben, so würde es geringer angesetzt werden — Nun

*) Beethoven will sagen: er sei noch nicht wohnlich u. s. w. eingerichtet.

**) Es sind die Variationen über Diabelli's Walzer, Op. 120, deren Composition Beethoven im Jahre 1819 begann und welche im Juni 1823 erschienen. Die später erwähnte Musik zu dem Festspiel »Die Weihe des Hauses« war Ende September 1822 und der Gratulations-Menuet im November 1822 fertig. Nach diesen Daten muss der Brief Ende 1822 oder gleich zu Anfang des Jahres 1823 geschrieben sein.

noch von der *overture*, ausser dieser hätte ich gern 7 Nummern aus der Weihe des H[auses] dazu gegeben, hiefür hat man mir ein Hon[orar] von 40 # angetragen; ich würde dann noch einen Gratulations-Menuett für ganzes Orchester geben, — also die *overture*, die 7 Nummern aus der Weihe des Hauses, u. den Gratulations-Menuett alles zusammen für 90 # — meine Haushälterin kommt heute in die Stadt noch Vormittags geben sie mir gefälligst eine Antwort über mein Anerbieten. — ich hoffe bis Ende künftiger Woche zu ihre Var[iationen] kommen zu können — Lebt wohl Sehr Bester der

Eurigste
B——n

Sobald die Correctur von der Sonate vollendet, senden sie mir selbe sammt Französischen E[xemplar] wieder an —*) Wegen dem Metronom nächstens — sehen sie gefälligst selbst etwas nach, denn meine Augen konnten es kaum noch ertragen ohne Schaden etwas nachzusehen —

Ihr Freund
Beethoven

(Nachschrift:)

das noch die Variationen
betreffende Correctur
ersuche mitzuschicken

(Aussenseite:)

Für H v Diabelli

Lieber Diabelli!

Ich habe gestern nachgesehen u. sie können noch heute zu die 7 Bagatellen, welche sie gesehen, auch die 6te haben, indem ich wirklich genug vorräthig habe, um statt dessen andere zu schicken. — Das Honorar wäre 30 #. Es ist dasselbe Summe, die doch auch dort für 6 d[ieser] g[estalt] erhalten — Wenn ihnen daran recht ist, so können sie selbe noch heute alle erhalten.**)

In Eil
der Ihrige
Beethoven

(Aussenseite:)

Für Seine Wohlgeb
H v Diabelli

Baden am 24ten Aug. 1824

Lieber Diabelli!

Es war mir nicht möglich Ihnen eher zu schreiben, sie wünschen eine grosse 4händige Sonate. Es liegt zwar nicht in meinem Wege d[ergleichen] zu schreiben, aber ich will ihnen gern meine Bereitwilligkeit hierin zeigen u. werde sie schreiben. Vielleicht lässt es meine Zeit zu ihnen selbe früher als Sie wünschen verschaffen zu können; was das Honorar angeht, so fürchte ich, es wird Ihnen auffallen, allein in Betracht, dass ich andere Werke aufschieben muss, die mir mehr eintragen u. gelegener sind, werden sie es vielleicht nicht zu viel finden, wenn ich das Honorar auf 80 # in Gold festsetze. — sie wissen dass wie ein tapferer Ritter von seinem Degen ich von meiner Feder leben muss, dabei haben mir die Akademien einen grossen Verlust verursacht. — Sie können mir nun hierüber schreiben, denn wenn sie dies einwilligen, so müsste ich

---

*) Es ist die Sonate Op. 111. Vergl. den in Nr. 5 mitgetheilten Artikel »Zur Geschichte einer alten Ausgabe«. Die in der Nachschrift erwähnten Variationen sind wieder die Op. 120. Zeit des Briefes demnach etwa 1823.

**) Welche Bagatellen gemeint sind, ist zweifelhaft. Die mit der Opuszahl 119 oder 126 erschienenen können es nicht sein. Vielleicht sind die 1803 componirten und 1823 bei Schott mit der Opuszahl 33 erschienenen sechs Bagatellen gemeint. Dann wäre der Brief 1822 oder 1823 geschrieben.

so bald wissen, was den Tee anbelangt, so bin ich damit einverstanden.*)

Leben sie wohl
Wie immer Ihr
Freund u. Diener
Beethoven

(Aufschrift des Briefes:)

An Seine Wohlgeb
H v Diabelli et C
Kunst- u. Musik-Händler
Abzugeben in
am Graben Wien
No. 1133

Hr v Diabelli et Comp

Ich konnte nicht eher antworten, da ich noch keine Zeit bestimmen konnte, jetzt unterdessen verspreche ich ihnen das quintett**) etwas über 6 Wochen einhändigen zu können — ihre Wünsche werde ich beachten, ohne aber meiner künstlerischen Freiheit Eintracht zu thun — — Mit dem Honorar von 100 Dukat in Gold bin ich zufrieden —

Mit Achtung
ihr ergebenster
Beethoven

(Auf der Aussenseite steht das Datum und die Aufschrift:)

Wien am 29ten Septemb.

Für Seine Wohlgebohren
Hr v Diabelli

Lieber Diabelli!

Ich bitte sie nur noch ein paar Täge sich zu gedulden, wo ich wieder selbst zu ihnen komme, indem ich noch vergessen wurde ob sie nicht auch die zu der *overture* gehörigen Gesangsstücke nehmen wollen, über die Variationen, welche so wie auch die 4händigen Sonaten ganz gewiss an ihnen erhalten, wie auch das quintett für Flöte bringe ich ihnen Montags alles aufgeschrieben, für die *overture* allein wünsche ich ein Honorar von 70 # — Sie können dieses derweil in Ueberlegung nehmen — Zweifeln sie nicht an meinem gegebenen Worte. —***)

Ihr
Freund
Beethoven

---

*) Wegen der vierhändigen Sonate vgl. Schindler's »Biographie« Theil II, S. 91 und den in Nr. 6 S. 1[illegible] mitgetheilten Artikel »Ein Brief-Concept«. Die vom Diabelli gewünschte Sonate war [illegible].

**) Wahrscheinlich ist das Quintett gemeint, von dem ein Satz im November 1826 entworfen oder fertig geworden und später in Clavier- und vierhändige Bearbeitung (vergl. Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke Beethoven's, 2. Auflage, Seite 149—150) erschienen ist. Ob nun dieses Quintett, wie angegeben wird, ein Violinquintett war oder ob es mit dem im nächstfolgenden Briefe erwähnten »Quintett für Flöte« identisch ist, lässt sich jetzt nicht entscheiden. Nach der Ueberschrift »Diabelli et Comp« kann der Brief frühestens 1824 oder 1825 geschrieben sein.

***) Dieser Brief muss später geschrieben sein, als der vom 24. August 1824, in welchem Beethoven sich anheischig macht, eine vierhändige Sonate zu schreiben. Unter der *Ouverture* ist wohl wieder die zur »Weihe des Hauses« gemeint. Von den »Variationen« haben wir keine Ahnung. Die mit den Opuszahlen 120 und 107 können es nicht sein, denn diese waren schon erschienen, als der Brief geschrieben wurde.

Berichtigung

In dem Nr. 4 Seite 10 dieser Zeitung mitgetheilten Briefe Beethoven's sollten einige Stellen nicht, wie es dort geschehen, im Zusammenhang des Textes, sondern ähnlich wie im Original, wo sie nämlich als unten durchstrichene, theils undurchstrichene Randnoten erscheinen, am Rande und in der Nähe der Stellen, zu welchen

zu geboren angebracht sein. Die genannten Stellen sind folgende von

[X welches mir auch schon dafür geboten, jedoch aus andern Rücksichten]

ende ich würde Ihnen aber gern den Vorzug geben

X wie ich denn aus Bleo weiss, dass Ihr Sohn zu Paris auch schon früher meine Kompositionen dahin gegeben

[X niemanden andern gebe]

Briefwechsel.

1

Französische Opernverzeichnisse.

Sehr geehrter Herr! Mit Verwunderung las ich in der ersten Nummer 8. d. Ztg. den Brief des Herrn Dr. Bergen über die *Revue dramatique* von *F. Crozet*. Da nun doch einmal das Stillschweigen über dieses Werk, das besser ignorirt geblieben wäre, gebrochen ist, so halte ich es für meine Pflicht etwas genauer auseinanderzusetzen, in wie weit dasselbe Ansprüche auf Vollständigkeit, Genauigkeit und Präcision machen darf.

Zu einer so rein compilatorischen Arbeit gehört vor Allem und hauptsächlich die Kenntniss der nothwendigen Quellen, an denen es wahrhaftig in Frankreich nicht fehlt. Es giebt einen *Dictionnaire des Théâtres* von Maupoint (1733), einen von *de Leris* (1763), den grossen *Dictionnaire des Théâtres de Paris* (1756), *l'histoire du théâtre de l'opéra comique* de Desboulmiers (1769), *Les spectacles de Paris et de toute la France* etc. (1753—1800), *Les Annales dramatiques* etc. (1808) u. s. w. Herrn Crozet sind aber dieselben gänzlich unbekannt; wenigstens ist man zu dieser Vermuthung gezwungen, wenn man die zweite Abtheilung seines Buches: *Notices par ordre alphabétique de tous les opéras ou opéras-comiques qui ont été représentés en France sur nos divers théâtres lyriques etc.* durchgeht. Hier fehlen Hunderte von Opern aus dem XVII und XVIII Jahrhundert, ebenso sämmtliche Werke von Bertin, *Blamont*, *Blavet*, *Bourgeois*, *Bury*, *Cambert*, *Campra*, *Colasse*, *Destouches* und Andere mehr. Einige davon sind wohl in der dritten oder vierten Abtheilung angeführt, doch fehlen dort die Notizen dazu und spricht überhaupt dieses gerade gegen die Genauigkeit. Nicht besser geht es den neueren Componisten. So suchte ich umsonst: *Le Château de la Barbe-bleue* (9. Dec. 1851), *Le Maître chanteur* (30. Oct. 1853) und *Jeanne* (26. Nov. 1856) von *Limnander*; *Gustave Wasa* (1832); *La Musquera* (17. Juni 1841) und *Le dernier Jour de Juda* (1. Dec. 1844) von *G. Kastner*; *Le diable amoureux* (16. Sept. 1840) und *La Nuit de Noël* (9. Febr. 1848) von *H. Reber*; *Selam* (5. April 1850) und *La Statue* (11. April 1861) von *Reyer*; *Loyse de Montfort* (4. Oct. 1840), *La trompette de M^r Le Prince* (1846), *Le Malheur d'être jolie* (1847), *La Nuit de St. Sylvestre* (1849), *Madelon* (11. März 1852), *Maître Pathelin* (16. Dec. 1856), *Les Dames capitaines* (1857) von *Bazin*; mehrere Opern von *Hérold*, *Clapisson*, *Grisar*, *L. Delibes*, *J. Jonas*, *E. Gautier*, die beiden Werke von *Mermet* u. s. w.

Wo bleibt hier die Vollständigkeit? Noch schlechter sind aber die Werke der Componisten aus den Provinzialstädten vertreten; dieselben werden geradezu ignorirt. Von der elf hier nachstehenden mir bekannten Opern, die im Jahre 1866 zum ersten Male gegeben worden, ist keine einzige angeführt: *La Gitana* von *F. Rey*, *Le Templier* von *Nicolas* und *Un Effet électrique* von *Hermann* in Bordeaux; *Inès de Portugal* von *Gérold* und *Les deux Clochettes* von *Lardenois* in Nancy; *L'Amoureux transi* von *Meunier* in La Rochelle; *Le Jugement de Dieu* von *Morel* in Rouen; *Les Oranges-Oranges* von *L. François* in Dijon; *Guerra in quattro* von *Pedrotti* in Nizza; *Finesse* von *Wesler* in Strassburg.

Frühere Jahrgänge gehen eben so leer aus.

Die in dieser Abtheilung manchem Werke beigegebenen kleinen Beurtheilungen hat Herr Crozet entweder der *Biographie universelle* von *Fétis* oder der *Revue des deux Mondes* (*Scudo*) entnommen.

Die dritte Abtheilung, ebenfalls ein Auszug aus *Fétis*, ist wohl noch mangelhafter als die zweite ausgearbeitet. Hier fehlen selbst und trotz dem Titel: *Notices aussi par ordre alphabétique des compositeurs dont les oeuvres ont été représentées en France, avec la liste de tous leurs ouvrages*, die Biographien resp. Notizen derjenigen Componisten, von denen Werke in der zweiten Abtheilung aufgenommen sind: *Boieldieu*, *Barbier*, *Baron*, *Clapisson*, *Delibes* u. s. f.

Die vierte und letzte Abtheilung bringt zum Schluss *Le répertoire général du théâtre de l'académie royale de musique depuis sa création en 1671 jusqu'en 1866*. Dieses Register, vom Bibliophile *L. Jacob* verfertigt, ist so weit ganz richtig; nur kann ich nicht begreifen, warum Herr Crozet dasselbe nicht weiter als bis 1861 oder 1866 geführt hat, da doch hierzu jede beliebige grosse Pariser Zeitung das Material bot. Das gehörte doch streng zur Vollständigkeit.

Ein solches Buch kann allenfalls in der Hand eines Dilettanten genügen, dem Musikgeschichtsforscher aber nur schaden und ihn irreleiten. Aus diesem Grunde halte ich, wie schon gesagt, dieses Schreiben für meine Pflicht.

Zum Ende erlaube ich mir noch auf folgendes Werk aufmerksam zu machen: *Histoire universelle du théâtre contenant les origines jusqu'au XVII siècle de M. A. Royer, ancien directeur de l'Académie impériale de Musique*. Die zwei ersten Bände davon sind bereits 1869 in Paris erschienen.

Lacy bei Gand, 24. Jan. 1870. *G. B.*

Anmerk. Hierher gehört auch das vor einiger Zeit in Paris erschienene Werk »*Dictionnaire Lyrique ou Histoire des Opéras par Félix Clément et Pierre Larousse*«, über welches demnächst ein ausführlicher Bericht erfolgen wird. *Chr.*

2

Alte Orchesterstimmen zu Händel's Partituren.

Sind geschriebene Sing- und Orchesterstimmen vorhanden, die Händel bei der Aufführung seiner Werke benutzte und aus denen Vortrag und Tempo noch genauer zu ersehen ist, als aus seinen Partituren? *A. N.*

Antwort. Von derartigen Stimmen habe ich niemals ein Exemplar zu Gesicht bekommen und glaube auch nicht, dass ein solches erhalten ist. Ich würde mich noch mehr darum bemüht haben, wenn ich irgend welchen Nutzen davon erwartet hätte. Aber die Beschaffenheit, welche nun zu Gunsten dessen, was nicht in der Partitur steht, und es doch in ihnen unwahrscheinlich dass sie mehr enthalten sollten. Diese Stimmen hatte Schmidt zu besorgen, nach dessen Copie der Partitur sie gemacht wurden. Händel hat sie wohl kaum jemals früher als bei der ersten Probe. Die Hauptsache blieb aber immer, dass noch seinem und dem damit in Uebereinstimmung befindlichen Sinne der zum Theil durch ihn ausgebildeten musikalischen Praxis nichts weiter zu bezeichnen nöthig war. Das Tempo war überhaupt nicht anzuzeigen, wie es von dem Componisten angegeben wurde. Hinsichtlich der Stricharten beobachtete man damals die Regel, nur die kleinen fast unmerklich über die grösseren Bindungen zu bezeichnen und selbst jene oft nur beim Beginn des Satzes anzudeuten. Bei der Angabe der Stärkegrade der *Forte* und *Piano* wurde aber das entgegengesetzte Verfahren beobachtet: hier wurden fast nur die grösseren Gruppen mit *f* oder *p* markirt, selten so kleine wie in der modernen Instrumentalmusik, und die Angabe von cresc. und decresc. fiel fast ganz weg. Wie seine Aufführungen neben dem Orchester mit Clavier und Orgel begleitet dann, weiss man Erfahrung, dass [illegible] Die wörtliche Ausarbeitung der Stimmen hinsichtlich des Vortrags ist für unsere jetzigen Ausgaben trotzdem eine ebenso unerlässliche wie schwierige Aufgabe, weil er selbst sie erst ein richtiges und sicher in eine ganz fremd gewordene Spielweise einführen kann. *Chr.*

Der letzte Zauberer

Operette von Frau Viardot-Garcia.*)

Carlsruhe. Die Operette der Frau Viardot-Garcia »Der letzte Zauberer«, Text von Iwan Turgenjew, ist gegen Ende Januar hier zum erstenmal aufgeführt und einige Tage später wiederholt worden. [illegible]

[illegible]

Hoffentlich wird die Operette noch auf andere Bühnen kommen, wo [illegible] Voreingenommenheit begegnet. Dann mag sich zeigen, welche Berichte über die Carlsruher Aufführung die unparteilichen gewesen sind.

*) [illegible]

*) [illegible]

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

Berlin. [illegible]

eine neue »Zugoper« etwa [illegible] bis 6 oder gar wie ein Ballet seine hundert Vorstellungen in einem bis zwei Jahren erlebe. [illegible] Weise sind wir noch [illegible] und werden [illegible] die nicht [illegible], denn die [illegible] Verhältnisse, die bei der Aufführung eines Oratoriums zur Geltung gelangen, [illegible] ein solchen [illegible] des Werkes, das [illegible] doch [illegible] Geist- und Gesellschaft [illegible]. Eine oder zwei Wiederholungen jedoch sind sehr wünschenswerth und [illegible] nicht blos für das Publikum, sondern ebenso sehr auch für die Ausführenden von Vortheil [illegible] und darum will Ihr Berichterstatter auch gleich hier am Anfang den Wunsch aussprechen, dass auch dem [illegible] solche Wiederholung zu Theil werde. Vielleicht würden wir dann auch die Freude haben, in dieser zweiten Aufführung die Sopran-Partie von Frl. Decker ausgeführt zu [illegible], da während [illegible], der Jenne auf acht Tage [illegible] werden musste, um [illegible] doch [illegible] Sängerin [illegible] zu werden. Der jungen Dame, welche am vergangenen Donnerstage die Partie der [illegible] vortrug, Frl. [illegible], wollen wir jedoch Gerechtigkeit widerfahren lassen. Sie zeigte sich als in einer guten [illegible] nicht von [illegible] Ungeschmacks voll [illegible] Schule gebildet. Sie mag im Ganzen [illegible] correct und [illegible], wenn [illegible] in den [illegible] doch lange [illegible] Lieblichkeit [illegible] welche Frl. Decker derselben oder [illegible] Gesangen [illegible] wusste. Um bei den Solostimmen zu bleiben, so wollen wir gleich hier berichten, dass die Altpartie von [illegible], die Basspartie von einem Herrn [illegible] wir zum ersten Male hörten, und der Jenne selbst von dem bewährten Tenor des Herrn Adolf Geyer gesungen wurde. Letzterer führte seine Partie in [illegible] durch. Ihr Berichterstatter erinnert sich selten Herrn Geyer so [illegible] gesungen gehört zu haben. [illegible] die Schönheit und das gewaltige Feuer seiner Arien [illegible]. Der Jenne ist, [illegible] Manches geschrieben [illegible] eine sehr [illegible] Partie und so ist es nicht zu verwundern, wenn gegen den Schluss [illegible] Herr Geyer [illegible] vorgetragen [illegible], wenngleich die Stelle [illegible] im dem Falsett, [illegible] wiewohl auch in dieser Gestalt der Ton nicht besonders [illegible]. Sehr gut gelangen dagegen die Coloraturen an der ersten Arie [illegible] um so mehr anzuerkennen ist, als [illegible] die Coloraturen von der [illegible] Männerwelt [illegible] dem Damen [illegible] wird. Herr Krüger ist noch [illegible]. Er hat eine [illegible] Stimme, [illegible] uns fast [illegible] erscheinen [illegible] dann derselbe ein Schüler des [illegible] Lehrers von Frl. Decker [illegible]. Die Schülerinnen des Herrn Musikdirector [illegible] haben wir [illegible] bisher [illegible] den Vortrag [illegible] Gesang [illegible] ihrer Aufgabe [illegible] das Hauptserforderniss [illegible] Gesanges die Reinheit, besser am [illegible] Frl. Schwendy [illegible] Altpartie so recht wohl gelungener Weise. Nur fehlt [illegible] voller Klang. Es [illegible] oft etwas spitz und mitunter auch [illegible] recht [illegible] hat die Sängerin [illegible] gemacht, [illegible] hörten. — Was nun die Chöre betrifft, so würden diese [illegible] vorzüglicher Weise ausgeführt. Der [illegible] bei aller Kraft und Fülle [illegible]. Die gewaltige Wirkung des grossen Chores »Ehre sei Gott« [illegible] die Völker heben [illegible] Nur den Chor [illegible] Gnade erinnern wir uns in früheren Aufführungen der Singakademie noch schöner gehört zu haben. Vielleicht war der Eindruck der [illegible] Concerte [illegible] Chor [illegible] Vortrage zu begeistern, [illegible] Chöre hören lassen. Das Orchester war gut. [illegible] doch wenn [illegible] dem [illegible]. Die Trompeten und Hörner [illegible] die Bessen. Noch einmal bald eine Wiederholung des trefflich einstudirten, herrlichen Werkes erfolgen!

Berlin. Zweites Concert des [illegible] Gesang-Vereins.) Am 7. Februar kamen in dem zweiten Abonnement-Concert des Herrn Musikdirector [illegible] folgende ältere Gesänge zur Aufführung: 1) ein Madrigal von John Dowland 1597, [illegible] ein Lied für Männerstimmen von [illegible] aus dem Jahre [illegible] Die folgenden drei [illegible] der neuern und allerneuesten Zeit mit [illegible] Instrumentalmusik [illegible] Hauptmann, Radecke, Mendelssohn). — Was dabei [illegible] der grossen Vorzüge, aber auch über die Mängel dieser Concerte ausgesprochen, so dass wir den Leser auf unsere früheren Berichte in dieser Zeitung (Jahrgang [illegible] und 5. [illegible]) verweisen können. Möchte doch ein so begabter und

durch seine Stellung so unabhängiger Mann, wie Herr [illegible] dessen Tüchtigkeit als Gesanglehrer und [illegible] Fülle [illegible] die vollste Anerkennung findet und der alle [illegible] Leben [illegible] an der [illegible] wirkt, endlich erkennen, in welchen Grenzen er allein zu wirken im Stande ist, und dass er durch Concessionen, welche er den Instrumentalcomponisten unserer Zeit macht, nur [illegible] nicht genug zu lobende Streben nach einem reinen a-capella-Gesange gefährdet wird. Die Berliner [illegible] sind freilich an dem [illegible] nach dem Lobe von Männern [illegible], die in den Tagen [illegible] das grosse Wort führen (und deren Unkenntniss auch neulich wieder bei der Anwendung der Clavierauszüge an Händel's Oratorien glänzend zu Tage trat) und leider nur Wenige [illegible] über sich gewinnen, [illegible] einen solchen Beifall [illegible] zu verschieben. — Zwischen den Chorgesängen spielte der [illegible] und Violoncell Herr Ferdinand Spohr ein Präludium und Fuge von S. Bach und den Secondo von H. Urban, wie der Pianist Herr Hugo Schwalbe zwei Stücke von Chopin. — Das dritte Abonnementsconcert findet Montag den 11. März statt.

Bremen. Am 1. Februar gelangte im Privatconcert Carl [illegible] Psalm »An der Wiege« zu wiederholter Aufführung. War der Eindruck, den das neue Werk bei seiner ersten Aufführung auf Musiker und Laien machte, ein [illegible] günstiger und bedeutender, so schien dies bei der nunmehrigen Aufführung in noch viel höherem Grade der Fall zu sein. Ein Grund davon ist unter andern, dass [illegible] Werk von auf der Bedeutung und Tiefe vom grossen Publikum mehr gewürdigt wird, wenn es nicht ganz fremd und unvorbereitet an dasselbe [illegible]. Dann aber hat der Componist eine Änderung vorgenommen, welche sich [illegible] entschiedene Verbesserung [illegible] mochte. An den [illegible] [illegible] und das damit folgende schöne erste Bassolo »Ich Lippen preisen dich« schloss sich früher als Nr. 1 ein Quartett für vier Solostimmen, welches [illegible] [illegible] durch zu lange Dauer den Eindruck der Monotonie machte. Diese Nummer hat Reinthaler in weiser Selbstkritik ganz umgearbeitet, und der [illegible] der früheren Motive [illegible] sich jetzt ein [illegible] und empfindungsvoller Wechselgesang zwischen [illegible] und Chor an, [illegible] das Gefühl der Zweifelhaftigkeit [illegible]. Hierauf folgen genau in der früheren Gestalt die [illegible] in der [illegible] an harmonischen [illegible] »Die aber [illegible] nach meiner Seele« und der Schlusschor [illegible] melodische [illegible] Fuge. So hat denn der Componist [illegible] Wert [illegible], das an Formvollendung und [illegible] melodischer Erfindung den beiden Stücken [illegible] Oratorium gleichsteht [illegible] dasselbe aber weit überragt. Jedenfalls ist der neue Psalm zu den bedeutendsten [illegible] Werken dieser Gattung zu zählen. Noch sei erwähnt, dass Herr [illegible] die Bassolo [illegible] schönsten Erfolge brachte und dass [illegible] dem Componisten durch die rauschendsten und wärmsten Beifallsspenden dankte.

Landsberg a. W. Am 11. Januar führte der [illegible] Gesangverein [illegible] Frl. [illegible] aus Berlin freundlich übernommen und mit [illegible] Beifall durchgeführt. Seit dem Jahre 1864 hat sich der [illegible] Verein stets regelmässig durch Aufführungen von Oratorien betätigt. Nachdem nämlich in diesem des genannten Jahres der »Messias« zuerst gesungen war, folgte 1865 [illegible] 1866 [illegible], dann nach einem Winter ohne Concert, während dessen [illegible] Cantate »Gottes Zeit« geübt worden war, 1867/68 [illegible] der Matthäus-Passion und ziemlich vollständig »Judas Maccabäus« und [illegible] im vorigen Winter [illegible] zum zweiten Male. Von den [illegible] Aufführungen des Vereins nennen wir [illegible] am Charfreitag [illegible] in der [illegible] veranstaltete, [illegible] Theile [illegible] Gesänge a capella von [illegible] und S. Haydn zum Vortrag kamen. — Als von besonderem [illegible] unsere Stadt [illegible] betrachtet werden, dass seit einer Reihe von Jahren Herr Concertmeister [illegible] aus Berlin hier Quartett-Soiréen veranstaltet. Auch in diesem Winter sind deren [illegible] findet [illegible] das Violoncell durch Herrn Concertmeister [illegible] besetzt [illegible]. — Begegnen kann ich [illegible] einen Beitrag [illegible] zu bringen, [illegible] Zürn und [illegible] anderer Städte [illegible] Eine [illegible] Bredisch [illegible] Warthe, [illegible] 11. Januar hier in Landsberg ein Concert [illegible], das sie mit Unterstützung der genannten Herren geben wollte. Die [illegible] des Herrn [illegible] keinen geringen Zauber auf die Bevölkerung bei der Städte aus, während man sonst durchreisende Sängerinnen häufig

nur wenig beachtet, [illegible] Alles [illegible], um sich an dem [illegible] Genuss eines Harfen-Concerts zu ergötzen. Aber am 9. Januar Nachmittags traf eine Depesche [illegible] wonach der Harfe[illegible] Petrini [illegible] behindert war zu erscheinen [illegible] Herr [illegible] dem [illegible] Publikum verkünden, dass sein College nicht [illegible] und somit das bereits gedruckte Programm nicht eingehalten werden könne. Fräul. Brettschneider [illegible] Eindruck, dass nur Eine Meinung darüber [illegible], die Empfehlungen [illegible] seien. Und einige Tage darauf lesen wir in der [illegible] Zeitung vom 14. Januar, dass [illegible] dort ein Concert des Fräulein Brettschneider [illegible] angezeigt [illegible]. Was mag der [illegible] Herr [illegible] haben? — [illegible] 14. Januar [illegible] den Gesang einer Gesellschaft von «Glänzen [illegible] Landgraf [illegible]». Zwar [illegible] Erwartung [illegible] diese [illegible] Tiroler [illegible] Weisen ihrer Heimat [illegible] wie sich das Volk dieselben geschaffen und [illegible] sich noch [illegible] Männer-Quartette von [illegible] Volkslieder [illegible] Stehn [illegible] bekanntes Ständchen [illegible] deutscher Sprache zu hören. Doch konnte man auf [illegible] Berner [illegible] und noch mehr durch [illegible] Eigenthümlich bewegten Rhythmen [illegible] Vorstellung vom Charakter des dortigen Volksgesanges machen. Der kleine Chor [illegible] grosse Kraft und Fülle des Klanges [illegible] Bariton zu begleiten [illegible] Tenoristen [illegible] Stimmen zu [illegible] Stärke durchweg gut.

◆ **Oldenburg.** Seit ich Ihnen zuletzt schrieb, haben in unserer kleinen aber musikalisch regsamen Stadt einige Aufführungen stattgefunden, deren Programm auch in weiteren Kreisen Interesse erregen dürfte. — Zuerst sei der Abendunterhaltungen für Kammermusik gedacht, welche, von den Herren Kapellmeister [illegible], Schmidt, Ebert [illegible] und [illegible] (Pianoforte) eingerichtet, die [illegible] des musikalischen Publikums [illegible]. Wir hörten bis jetzt die Quartette von Beethoven Op. 59 Nr. 1 F-dur, Op. 74 Es-dur, von Schumann [illegible] — ein Pianoforte [illegible] Franz Schubert und als Novität die Sonate für Violine und Pianoforte von Julius O. Grimm (A-dur Op. [illegible]) [illegible]. Sie ist ein melodisch und contrapunktisch schön [illegible] Musikstück [illegible] Haltung [illegible] Empfindung. — Im dritten Abonnementconcert der Hofkapelle hörten wir [illegible] Barth aus Münster [illegible]. Der [illegible] jugendliche Geiger [illegible] Mendelssohn'sche Violinconcert, [illegible] von Seb. Bach und [illegible] Schumann. Herr Barth [illegible] hier gänzlich unbekannt, erwarb sich die Sympathie des Publikums [illegible] und musikalisches Spiel. Die Orchesternummern des Abends waren die Ouvertüren zu den Hebriden von Mendelssohn, zu [illegible] von Beethoven, als Zwischennummer [illegible] der C-dur-Suite von Raff und als Hauptstück die C-dur-Symphonie [illegible] von Mozart. — Im vierten Hofkapellconcert am 21. Januar [illegible] die Ouvertüren [illegible] «Wasserträger» von Cherubini und zum «Hünenschlacht» von Franz v. Holstein. Letztere [illegible] frisch melodische und [illegible] Introduction [illegible] Beifall [illegible] Symphonie Eroica [illegible] Vortrage [illegible] gelang. Die [illegible] Mitwirkung des [illegible] zweier Chorwerke der [illegible] Male [illegible] von Haydn: «Des Staubes [illegible]», und eines neuen Werkes unseres Albert Dietrich «[illegible]» [illegible] aus dem 7. Jahrhundert [illegible] Chor und Orchester [illegible] Dietrich [illegible] ersten Male [illegible] Kleinkunst [illegible] Gattung [illegible] Geist der neuen Zeit zu durchdringen. Das [illegible] schwungvolle Gedicht [illegible] Gruppen zerlegt [illegible] (Andante [illegible]) schildert das Leid [illegible] der [illegible] Hitze [illegible] (Allegro con fuoco, 3/4 C-moll) [illegible] gleich dem [illegible] der Sonne wie der

Bitte im Harfen vor dem nicht der Vogel im Walde Kühlung findet, vor dem der stets so treue Quell versiegt, sodass die Menschen wie Thiere [illegible], die [illegible] Labung [illegible] Ganzes. In welchem [illegible] (Andante con moto, [illegible] C-moll) [illegible] Doppelchoren [illegible] der Thiere [illegible] sodass der Menschen [illegible] nach [illegible] die Verzweiflung selbst an den Wurzeln der Bäume [illegible] bis in dieser äussersten Noth ein [illegible] der Ruf erhebt: «Hör' uns, Heiland, erbarme dich» — In dem Zorngericht — so fährt der ganze Chor [illegible] — wir haben gesündigt. — doch du bist gnädig und erbarme dich des Volkes! — Durch [illegible] Allegro non troppo [illegible] eine [illegible] Stimmung und die [illegible] Hoffnung [illegible] wie [illegible] Zeiten auf Elias Gebet [illegible] Volk den [illegible] Regen [illegible] Doppelfuge [illegible] Piu mosso [illegible] die mit dem [illegible] zweiten Thema [illegible] Gebete [illegible] Ergebnisse des Hammers [illegible] abschliesst. Ein höchst [illegible] und [illegible] Werk [illegible] Wirkung [illegible] Orchester [illegible] Chor [illegible] Gebote steht. Grössere [illegible] Gesangvereine werden [illegible] etwa 25 Minuten dauernde Chorwerk mit lebhaftem Interesse [illegible] und mit Erfolg vortragen. Demnach sei es, sobald es im Druck erschienen sein wird, auf das Wärmste empfohlen. **M**

◆ Die [illegible] Halle [illegible] zwischen den Höfen von Altenburg, Gera und Rudolstadt [illegible] getroffen worden [illegible] Oper und das Schauspiel [illegible] gemeinschaftlichen [illegible] Ober[illegible] und derselbe Theaterdirector in Gera, Rudolstadt und Altenburg [illegible] anderen Theatervorstellungen abzuhalten.

◆ **Hamburg.** Nach dem Gastspiel von Frl. Tietjens [illegible] deutschen und einige italienische Opern zur Aufführung gelangten, kam Niemann aus Berlin und mit ihm die [illegible] «Zauberflöte» [illegible] Fidelio [illegible] Lohengrin wiederholt. Er [illegible] Tannhäuser [illegible] Offenbach mit Pauken und Trompeten seinen Einzug [illegible] wird aber in diesen Tagen nach Wien zurückkehren. Die komische Truppe des Theaterdirectors Ernst [illegible] Oper [illegible] Kritik und kommt dabei [illegible] unserm Umland [illegible] Erst es waren hier [illegible] Kräfte [illegible] Herr Ernst hat sich [illegible] Material verschafft, und man kann [illegible] dass jetzt das Material und die Verwendung desselben in richtigem Verhältnisse stehen.

Bemerkung. Der Correspondenz aus Köln in der Nummer [illegible] sind aus Versehen drei Zeilen als Nachschrift beigefügt [illegible] Anmerkung gehören. In dieser [illegible] bezeichnet worden [illegible] Correspondent [illegible] Zeit [illegible] Compositionen des 16. und 17. Jahrhunderts [illegible] Jahrhunderts [illegible] Frage [illegible] für den dauernden Bestand des Vereins [illegible] Weshalb der Raum fehlt, den Gegenstand wie er verdient, eingehender zu besprechen, werden wir bei passender Gelegenheit darauf zurückkommen. D. Red.

ANZEIGER.

[28]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Bach, J. S., Sechs Sonaten für die Violine mit hinzugefügter Begleitung des Pianoforte von Robert Schumann. 2 Bände. Roth cartonnirt. 9 Thlr 10 Ngr.
Bargiel, W., Op. 37. Drittes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. 5 Thlr 10 Ngr.
Beethoven, L. v., Türkischer Marsch aus den »Ruinen von Athen«. Op. 113. Partitur 15 Ngr.
— Derselbe. Orchesterstimmen. 1 Thlr 12½ Ngr.
— **Rondo** in B dur. Für Pianoforte und Orchester. Ausgabe für Pianoforte allein. 12½ Ngr.
Cherubini, L., Introduction zum zweiten Acte der Oper Medea. Für das Pianoforte allein. 5 Ngr.
— Dasselbe für das Pianoforte zu 4 Händen. 7½ Ngr.
Desprez, A., Op. 18. Die Salbung David's. Oratorium in 3 Theilen für Chor, Soli u. Orchester. Clav.-Ausz. 1 Thlr 10 Ngr.
Jungmann, A., Op. 18. Drei Clavierstücke. No. 1. Scherzo. No. 2. Andante quasi Allegretto. No. 3. Rondo Giocoso. 20 Ngr.
Mozart, W. A., Symphonien. Arrangement für das Pianoforte zu zwei Händen. Neue Ausgabe. Roth cartonnirt.
Erster Band No. 1—6. 3 Thlr
Zweiter Band No. 7—12. 3 Thlr
Schubert, Franz, 12 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Für gemischten Chor eingerichtet von G. W. Teschner. Heft 1. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
No. 7. *An die Musik.* Du holde Kunst.
- 8. *Ständchen.* Horch, horch die Lerch im Ätherblau.
- 9. *Die Forelle.* In einem Bächlein helle.
- 10. *Erstes Verlust.* Ach, wer bringt die schönen Tage.
- 11. *Litanei.* Ruh'n in Frieden alle Seelen.
- 12. *Der Blumenbrief.* Euch Blümlein will ich senden.
Thierfelder, A., Op. 1. »Im Volkston.« Ein Liederkranz nach Gedichten von Emanuel Geibel. Für eine tiefere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 22½ Ngr.
No. 1. *Neapolitanisch.* Du mit den schwarzen Augen.
- 2. *Schottisch.* Weit, weit aus ferner Zeit.
- 3. *Russisch.* Durch den Wald erschallt meine Thier.
- 4. *Französisch.* In lichten Frühlingstagen.
- 5. *Russisch.* Wenn ich an dich gedenke.
- 6. *Deutsch.* Mag noch heiss das Scheiden brennen.
Weyermann, H., Op. 11. Balladen auf Lieder von Em. Geibel. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr 10 Ngr.
No. 1. *Bakhyell.* Wie lebte Königin Marie.
- 2. *Schön Hannes.* Schön Hannes trat aus dem wilden Wald.
- 3. *Streicht nur mein Rosa.* Streicht nur, mein Rosa, die Flöte hoch.
- 4. *Aus den Jugendliedern.* Ich lebe sonst vom Rath.
- 5. Dass holde Jugend nur zur Liebe taugt.

[31]

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SUITE

(in Canonform)

für zwei Violinen, Viola, Violoncell und Contrabass

(Orchester)

von

Jul. Otto Grimm.

Op. 10.

Partitur	— Thlr 25 Ngr	
Stimmen	1 — 25 —	
Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten	1 — 5 —	

[27] Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau erschien soeben

Mozart's Don Giovanni.

Partitur

erstmals nach dem Autograph herausgegeben
unter Beifügung einer neuen Textverdeutschung
von

Bernhard Gugler.

XIX u. 476 Seiten Folio. Cartonnirt. Preis 10 Thlr.

Monatshefte für Musikgeschichte, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. 6. Jahrg. Berlin, bei T. Trautwein (M. Bahn). 3 Thlr. Monatlich erscheint ein Heft in gr. 8.
Die Aufgabe dieser Zeitschrift besteht in der ausschliesslichen Pflege der Musikgeschichte und deren Nebenfächer, und soll sowohl dem Fachmanne als Organ dienen, als dem Musikfreunde zur Belehrung und Unterhaltung. Das Programm ist durch jede Buchhandlung zu beziehen. Beitrittserklärungen als Mitglied nimmt Herr **Robert Eitner** in Berlin entgegen. [30]

[29]

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Romanzen

aus

L. Tieck's Magelone

für eine Singstimme mit Pianoforte
von

Johannes Brahms.

Op. 33. Heft 1 bis 5 Preis à 1 Thlr.

[32] **Otto Jahn's musikalische Bibliothek und Musikaliensammlung** wird **Montag den 4. April** und an den folgenden Tagen in **Bonn** öffentlich versteigert. Cataloge sind durch alle Buchhandlungen wie auch direct von **M. Lempertz** in Bonn zu beziehen.

[33]

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

AVE MARIA

für

Sopran-Solo und weiblichen Chor

aus der unvollendeten Oper

„Loreley“

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 98. Nr. 2.

No. 27 der nachgelassenen Werke.

Partitur Pr. 15 Ngr. **Clavierauszug** 15 Ngr.
Orchesterstimmen 15 Ngr. **Chorstimmen:** Sopran I, II à 1½ Ngr.

Verantwortlicher Redakteur Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 2. März 1870. **Nr. 9.** V. Jahrgang.

Inhalt: Franz von Holstein's Oper »Der Haideschacht«. — Beethoveniana XVIII—XXII. — Anzeigen und Beurtheilungen (Mozart's Don Giovanni herausgegeben von Bernhard Gugler). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Franz v. Holstein's Oper „Der Haideschacht".

Von S. Bagge.

(Der Haideschacht. Oper in drei Acten von Franz v. Holstein. Vollständiger Clavierauszug. Preis 5 Thlr. netto. Leipzig, Breitkopf und Härtel.)

Endlich einmal eine ächt deutsche Oper, eine Oper von einem wahrhaft deutschen Künstler, und für das deutsche Volk!

Eine ächt deutsche Oper! Nämlich eine solche, die nicht auf einem blos äusserlichen, nur die Sinne reizenden oder gar kecken Tand beruht, sondern auf einer Handlung und auf Scenen, die wirklich ergreifend und rührend sind; nicht auf Klingklang, Trillern und Rouladen, sondern auf schlichter, gesunder, daher zum Herzen sprechender, aber durch reife geistige Bildung durchläuterter Tonsprache; nicht auf Lärm und decorativen Ausstellungen, sondern auf Ausdruck von Stimmungen und wirklich musikalischer Gestaltung.

Von einem wahrhaft deutschen Künstler! Nämlich einem solchen, der eben blos darin hat, was er bei seinem grösseren Werke, das sich an Viele wendet, dem Geiste der Nation schuldig ist, für die er arbeitet und der er seine Bildung verdankt; der in Bescheidenheit das Beste giebt was er in sich hat und es getrost dem Urtheil der Welt überlässt, ohne seinen eigenen Herold zu machen; der aber auch nicht zur Fahne der Pedanterie und Langweiligkeit schwört, sondern zu der Fahne der lebendigen Fortentwicklung auf der Basis gesunder Grundsätze!*)

*) Franz von Holstein ist am 16. Februar 1826 in Braunschweig geboren und wurde frühzeitig zur militärischen Laufbahn bestimmt. [illegible] erwachten [illegible] die Musik [illegible] Anregung, aber [illegible] keine entsprechende Ausbildung. Dennoch schrieb er, als er sich zum Officier-Examen vorbereitete, seine erste Oper. Und von da an konnte er wenigstens einigen Musikunterricht (bei Carl Richter in Braunschweig) erlangen. Bis 1851 entstanden noch zwei kleine Opern und dann eine grosse, die er M. Hauptmann zur Begutachtung übersandte. Vorher hatte er 1848 und 1849 den Feldzug in Schleswig-Holstein mitgemacht. Das Urtheil Hauptmann's bewog ihn, sich ganz der Musik zu widmen; das verabschiedete Adjutant und Hofjunker des Herzogs von Braunschweig [illegible] 1853 auf die Schulbank des Leipziger Conservatoriums, [illegible] Privatunterricht bei Hauptmann und Rietz. [illegible] ergebe [illegible] wegen häufiger Kränklichkeit. 1856 [illegible] mit Hedwig Salomon, einer [illegible] und liebenswürdigen Dame aus den besten Leipziger Kreisen, [illegible] hauptsächlich der Gesundheit wegen. Schon damals entstand die erste Skizze zum Buch des Haideschacht. Erst viel später, als [illegible] einer besseren Gesundheit erfreute,

Für das deutsche Volk, welches wahrlich ein Anrecht darauf hat, dass ihm auf seinen Theatern (da ihm die feineren Genüsse des Concertsaales vielfach versagt sind) Nahrung für seinen Kunstsinn geboten werde. Aber das arme deutsche Volk, was man da nicht von oben und von unten zugemuthet hat, was da nicht alles als Frucht deutschen Geistes, oder als würdig dieser Stätte hat hinnehmen sollen! was man da nicht Jahr aus Jahr ein eingeimpft hat, bis das Einfache, Geschmack, das da noch übrig geblieben, rein weggefegt war und da bis zur Thalsohle des Ungeschmacks herabgedrückt wurde, auf dass sich andere Nationen ironisch, die das Bessere kaum kannten, [illegible] wissen.

Im aus dem gesunden deutschen Kunstsinne heraus ist der Haideschacht geboren und an ihn wendet er sich. Ungekünstelt, lebensvoll, warm, munter und doch wieder tief und ergreifend, das ist im weitesten Umriss das Charakteristische des Haideschachtes, rein musikalisch gesprochen: Reich an Melodien und sprechenden Motiven, consequent in ihrer Durchführung, polyphon gehalten und doch populär, nicht flach und tändelnd oder liedertafelmässig gestaltet, sondern kräftig und sinnig.

Doch genug mit solchen ganz allgemeinen Bezeichnungen — es ist Zeit auf die einschlagenden Fragen näher einzugehen.

Während eine Partei der Gegenwart behauptet, die Oper sei jetzt durch R. Wagner auf ihren Culminationspunkt angelangt, bleiben Andere trotz aller Demonstrationen bei ihrer Ueberzeugung, sie sei endlich durch ihn in eine Sackgasse gerathen, aus welcher nur durch Umkehr herauszukommen. Wir halten jeden lebensfähigen Versuch in dieser Richtung für dankenswerth und erfreulich, wenn dabei nicht das Kind mit dem Bade ausgeschüttet und die wirkliche Kunstentwicklung ignorirt wird. Wenn wir von Umkehr reden, so meinen wir damit nicht, dass man zur alten Arien-Oper umkehren müsse oder gar zum strengen Stil Händel's oder zum recitirenden des Lully, etwa mit vermehrter heutiger Instrumentation und einem conventionellen polyphonen Satz, oder endlich gar zum griechischen Musikdrama, das auf ganz anderem Boden des Lebens und der Kunst steht als das unsere; so reactionär sind wir nicht, sondern wir empfehlen die Umkehr nur bis zu den wesentlichen Principien Mozart's, Beethoven's, Weber's, unter Beseitigung der Concessionen, wie sie diese noch an den italienischen Geschmack und die geläufigen Gurgeln der Sänger hat und da zu machen sich veranlasst oder genöthigt fanden, und all

kehrte er zu seinem eigentlichen Ziel, der dramatischen Musik zurück und schrieb die Oper »Der Haideschacht«.

Bemühung bessern, was die Bühnen selbst an brauchbaren Ausdrucksmitteln neu hervorgebracht. Unter jenen erwünschten Principien verstehen wir aber, dass die Oper, wie jede Sache, Form haben müsse, musikalische Form, d. h. dass das Ganze sich gruppire, nicht Alles in ein Chaos, oder in eine Wüste mit einzelnen dürftigen Oasen auseinanderfalle; dass fest Geordnetes und locker Bewegliches sich untereinander zu einem plastischen Kunstwerke verbinde, dass die Personen des Stücks musikalische Gestalt gewinnen und dieselbe behaupten, dem wirksamen Contraste im Libretto auch wirksame Contraste der Musik beizufahren, dass dieser zur Entwicklung und Ausbildung ihrer Gestaltungen Zeit und Raum gegeben werde.

Das Sujet der Haideschachts ist den Lesern dieser Zeitung bekannt; es ist in derselben bereits dreimal, zuletzt in Nr. 5 dieses Jahrganges, mitgetheilt worden. Einige Bemerkungen darüber werden uns aber wohl gestattet sein, namentlich die, dass uns die Oper schon des Librettos wegen als eine im besten Sinne wahrhaft deutsche erscheint. Es steht auf dem Boden rein menschlicher Empfindung; zwar benutzt es eine alte Sage und zuletzt greift eine höhere Fügung ein, aber die Personen sind Menschen, wirkliche Menschen, wie sie jederzeit vor uns stehen können; zwar beginnt die Handlung mit einem Liebschaft und endigt mit einem Verlöbniss, aber die Entfaltung ist originell, die Geschichte weckt unser ganzes Interesse. Und ist nicht die Liebe die stärkste Empfindung, ihr Kampf und endlicher Sieg nicht zuletzt das Ergreifendste und Wirksamste für poetische und dramatische Darstellung? — Die Sprache ist sammt knapp, kräftig und gewählt, besonders in den eigentlich lyrischen Partien, der Versmasse sind der Musik günstig. Die Einführung der Scenen abwechselungsreich und doch von logischer Anordnung. Durch das Ganze aber erscheint ein dramatisches crescendo fühlbar, die Spannung wächst, der Conflict wird immer bedenklicher, die Katastrophe immer zweifelhafter, bis zuletzt durch einen leichten Stoss der auf der Seele des Zuschauers lastende Alp weggewälzt wird. Dennoch enthält unser Textbuch in logischer Reihenfolge Momente schöner Behagens unschuldiger Freude, wundersam gemischter Empfindung, Momente der Beunruhigung, der Spannung, der Angst, dämonischen Ausbruchs energischer grossartiger Aufregung, der Andacht oder einer gewissen feierlichen Stimmung (etwa von der Art wie bei dem Canon des »Fidelio«), schliesslich absoluter Beruhigung und Befriedigung.

Alles dies würde jedoch der Oper nicht helfen, besässe der Musiker die Kraft und Vielseitigkeit der Erfindung und Gestaltung nicht, um durch rein musikalische Mittel diejenigen Eindrücke hervorzubringen, die das Textbuch anbietet. Unsere Aufgabe ist daher, darzustellen, welche die Mittel sind, die der Componist anwendet und welche Eindrücke er damit, dem Clavierauszuge nach, dem Referent allein bekannt, erzielt.

Vorerst eine Bemerkung über Holstein's Stil im Allgemeinen. Wir haben in Leipziger Recensionen des Werks nach seiner Aufführung gelesen, Holstein schliesse sich an Weber und Marschner an. Andere sagen, er habe sich den Schumann'schen Stil angeeignet. Alle die ähnlichen lassen möchten wir leiten, das nicht so zu verstehen, als ob Holstein's Streben dahin ginge, in Weber's oder Marschner's Fusstapfen schlechthin weiter zu gehen, oder als ob seine Musik durchaus »Schumannisch« sei. Was das Letztere betrifft, so finden sich allerdings in den ernsten und innigen Partien des Werks Züge, die an Schumann erinnern, wie ja in der Gegenwart sich Niemand dessen Einfluss entzieht. Aber im Allgemeinen »Schumannisch« ist diese Musik höchstens in Bezug auf die moderne polyphone Behandlung, keineswegs nicht aber in jenen Punkten, wo gerade Schumann's Besonderheit liegt, in den seltsam verschobenen Rhythmen und in dem häufigen Umherirren und Grübeln, das er in der Instrumentation seinen Gebilden oft einen grossen Reiz verleiht, in den grösseren Vocalcompositionen und gar den dramatischen, ihn aber oft der Schlagfertigkeit der Wendungen beraubt. Neben Schumann'schen Zügen könnte man eben so gut Gade'sche, ja sogar Meyerbeer'sche und Gounod'sche herausklügeln, wenn man auf Dilettantenart aufhorchen wollte. Genug, seine Musik ist modern und es sind in ihr daher alle Elemente vorbehalten, welche in der Neuzeit Wirkungen besonderer Art hervorbrachten. Was aber den Anschluss an Weber und Marschner betrifft, so ist das auch sehr cum grano salis zu verstehen, und wir warnen davor, sich nach solchen Aeusserungen ein Bild von Holstein's Oper zu machen; denn es machen sich auch Mozart'sche und Beethoven'sche Einflüsse bemerkbar, namentlich gerade in Bezug auf die dramatische Gestaltung. Holstein müsste nicht der gebildete Musiker sein, der er ist, wenn er nicht auf Mozart und Beethoven als die reinsten Muster dramatischen Satzes gekommen wäre. Das zeigt sich in der Bestimmtheit seiner Motive, in der populären Gestaltung seiner Melodien, in der Geschlossenheit seiner Formen dort, wo er solche für nothwendig erachtet, in der Art der musikalischen Wirkung, die er beabsichtigt und oft genug erreicht, in der Gestaltung der mehrstimmigen (sog. Ensemble-)Sätze. Wir wollen natürlich nicht sagen, dass er dies Muster erreicht habe; eine gewisse Derbheit hat ihn zuweilen noch nicht das Ideal vollkommener Schönheit finden. Tempo und Takt wechseln mitunter im Streben nach dramatischer Belebtheit öfter als nothwendig, die schöne Wirkung hätte zuweilen durch blossen Motivwechsel vielleicht besser erreicht werden können. Aber man sieht doch das Bestreben (und oft auch das Gelingen), sich die wesentlichen Bedingungen der Schönheit anzueignen, die Form mit leichter Hand zu füllen.

Der »Haideschacht« enthält eine ziemliche Anzahl einheitlicher abgeschlossener Musikstücke, daneben andere, die ineinander übergehen, und viele solche, die blos den Zweck haben, die Handlung weiter zu bringen und zugleich den musikalischen Uebergang herzustellen, sei es in recitativischer oder in arioser Form. An abgeschlossenen Musikstücken ist besonders der dritte und letzte Act reich; ja es bietet in den Nummern 65 bis 69 eigentlich eine ganze Reihe solcher, und auch hier eine blos durch Recitativsätze verbunden. Lose ist die Form im Zweiten, am losesten im ersten Act. Kein Wunder, wenn schon in Folge dieses Umstandes Interesse und Gefallen sich zum Schluss hin steigern, wie dies aus den Berichten über die Aufführungen hervorgeht. Die vorhin aufgezählten Nummern bestehen in einer Arie Swend Sörensen's *) einem grossen Terzett (Valborg, Björn, Sörensen), einem ebenso leichten Duett (Valborg und Elis), einer »Scene und Lied« (Helge), endlich dem Finale, das aus sechs wesentlich verschiedenen Partien besteht. Diese Nummern, besonders 65 — 69, sind zugleich die musikalisch bedeutendsten der Oper; wir besprechen sie daher zuerst und möchten auch Diejenigen, welche die Oper aus dem Clavierauszug kennen lernen wollen, rathen, sich nach flüchtiger Bekanntschaft mit dem Uebrigen zuerst mit diesem dritten Act näher bekannt zu machen; denn aus den einzelnen Nummern desselben kann man sich am besten ein Bild von der dramatisch-musikalischen Befähigung Holstein's machen.

Der erste Auftritt Sörensen's nach der Orchestereinleitung (die wohl zu kurz ist, um ein »Entracte« genannt werden zu können) imponirt sofort durch echt tragische Färbung und Haltung; die folgende Arie ist ein getreues Abbild seines Gemüthszustandes. Sörensen spielt hier eine ziemlich passive Rolle

*) Die Personen der Stücks sind folgenden Stimmfachklassen zugewiesen: Swend Sörensen Bariton, Valborg Sopran, Björn Tenor, Helge Mezzo-Sopran, Elis Tenor, Olaf Bass, Ralph Bass u. s. w.

und erhebt sich schliesslich nur bis zum Gebet: Gott möge wenigstens die Kinder nicht sein (unmenschliches) Vergehen entgelten lassen. Am Anfang des Aktes stehend, kann man die Arie gutheissen, auch wenn kein ausserordentliches dramatisches Interesse sich daran zu entwickeln vermag. Rein musikalisch betrachtet liegt der Arie schöne Wendungen und tiefen Empfindungsausdruck, und wird, gut gesungen, ihre Wirkung nach dieser Seite nicht verfehlen. — Aber in dem bald folgenden Terzett finden wir bereits eine Meisterleistung nach beiden Seiten hin. Freilich handelt es sich um einen harten Kampf zwischen dem zornigen Vater, dem Trotzkopf von Sohn und der begütigenden Tochter. Der Componist findet für die drei Charaktere die geeigneten Töne, und er weiss jeden festzuhalten; die Musik erweist sich ihm sehr geschmeidig, sowohl nach dieser Richtung wie auch in Bezug auf die sich steigernde Bedeutsamkeit der Stimmen und auf den gewaltigen Ausgang der Kernscene im Folge der Wirkung, welche die Tochter auf den Vater hervorbringt. Ein Schuss Mozarts muss hier jedem kundigen Beschauer wohlthätig auffallen. Der eigentliche Kampf der entgegenstehenden Gefühle und Absichten spinnt sich in einem Satze (b-dur ⁸⁄₈ *Allegro*) ab, die einzelnen Personen treten darin mit verschiedenen Motiven, die sich leicht dem Ganzen einfügen, auf, bald einzeln, bald zugleich. Als der Vater sich soweit im Zorn verstiegen hat, dass er den Sohn enterben will und die Tochter sich energisch dazwischen wirft, folgt ein *Larghetto* G-moll ⁸⁄₈, voll schwebender musikalischer Wendungen, von welchen besonders jene zu den Worten »doch bedenk', dass auch Jugend Mutterliebe hat gefühlt«

Begl. le totale ... D Es B D

und nicht minder die folgende G-dur-Melodie, wo die Tochter den Geist der Mutter heraufbeschwört:

Da du früh von uns ge-schie-den, stark ... stark uns mit klingem Rath

sich sofort dem Ohr und Gefühl unwiderstehlich einprägen, so dass man sich des tiefsten Eindrucks nicht erwehren kann. Die modulatorische und instrumentale Art und Weise aber, wie Sören und Björn nun die von Valborg angeschlagenen Motive aufnehmen und weiterführen, ist geradezu herrlich. — Hat das Hören in diesem Terzett höchst aufregende, zuletzt aber erhebende und beruhigende Eindrücke empfangen, so wird es nun im folgenden Duett neuerdings aufs höchste gespannt. Diesmal bleibt aber der Conflict ungelöst; der Musiker musste hier Alles aufbieten, um durch musikalisch bedeutende Eindrücke das Gefühl mit dem traurigen Resultat der Scene zu versöhnen — und es gelang ihm trefflich. Valborg soll Elfe in dieser letzten vom Vater selbst gewünschten Begegnung bereden, nicht, wie er versprochen, mit Olaf in den verrufenen Hochschacht einzufahren. Elfe aber sieht in seiner Verzweiflung kein anderes Mittel zum Ziel zu gelangen als dieses, und

auch das gegebene Versprechen will er halten. — Das der Inhalt des Textes, der mit dem Gesellenle endet. Allerdings sind wir Bekanntes, so dort wie hier. Das Musikstück gliedert sich nach seinen Hauptmotiven in drei Gruppen mit folgenden Tonarten: Es-dur, D-dur, Fis-moll. Die erste derselben (⁸⁄₈ *Allegro*) enthält den wehmüthigen Abschiedsgesang des Elfe und die ernste Mahnung der Valborg, deren Bitte sich immer leidenschaftlicher steigert, bis sie in der zweiten Gruppe (*con fuoco*) mit grosser Betonung zu stärkeren Mitteln der Ueberredung greift. In der dritten Partie (⁶⁄₈ *Allegro con brio*) reisst Beide der leidenschaftliche Schmerz über die Unfügbarkeit des Zwiespaltes hin. Der Componist hat gezeigt, wie es sich reichthum von sprechenden und bedeutsamen Motiven, dergleichen man in der Oper lange nicht gehört hat. Gleich die erste Hauptmelodie des Elfe ist von dem süssesten, zartesten Duft; die weitgespannten Intervalle des Nachsatzes sind hoch charakteristisch, lieblich und schmerzlich zugleich.

Ein-mal noch be vor wir scheiden, ... *Cantabile* ... Ces

Aug' im Au-ge ruh'n Le-be-wohl! ... Fis

-gen Le-be-wohl ... Es Fis Des ... Ast

ach! auf Nim-mer-wie-der-seh'n!

Ces Ces Fis

Dem verwandt und doch wieder anders ist die folgende Melodie des Valborg, die so herzlich klingt, als man es nur aus dem Munde der zuerst schüchternen Jungfrau wünschen mag:

So-dann der Traum' man Ein-der will, Er ... A D

Frie-den, uns wie liegt er weit.

D Fis A

Als aber Elfe widersteht, greift Valborg zu höheren Tönen bei den Worten: »Zum dritten Mal möchte lang der Ruhe Entladen hier ausgeschlagene Mohn«, welches später erhöhte Bedeutung erhält, indem sich Valborg's Erzählung von jener geheimnisvollen Nacht daran aufbaut, wo Elfe Vater im Schacht umkam, und von wo sich des Vaters Sören Unruhe datiert, ist von eindringlichster Art.*)

---

*) Diese ganze Mittelpartie soll bei weiteren Vorstellungen in Leipzig einige gestrichen worden sein.

9*

Zum dritten Mal u. s. w.
con fuoco

(Schluss folgt.)

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XVIII

(Ein Brief an Tobias Haslinger.) In dem folgenden noch nicht veröffentlichten Briefe ist unter dem Namen »Benjamin« Beethoven's Neffe gemeint. Wegen Max Stumpff vergleiche Chrysander's Jahrbücher I. 437. Unter dem »piringerischen Directorium« ist Ferdinand Piringer gemeint, welcher den Titel »k. k. Hofkammer-Registratura-Directions-Adjunct« hatte. Vgl. den Wiener allg. musik. Anzeiger v. J. 1829 S. 188.

Beethoven schreibt:

Baden
am Tage nach dem 6. Octob. 1824.

Bester!

Unser Benjamin ist heute früh schon hier eingetroffen, weswegen ich 47 und eine halbe Kreuzer habe ablagern lassen — Frühere Begebenheiten ohne seine Schuld *et nomen nulus* haben mich ängstlich gemacht, dem Himmel sei Dank es geht trotz meinem *egoïsme*'s erwarten alles gut und erwünscht. Es ist kein Wunder bei diesen erzseeligen Anstalten, dass man wegen einem sich entwickelnden jungen Menschen in Angst ist, dabei denn verglühende Athmen des Drachen! — Hr. Max Stumpf anbelangend höre ich, dass es mich als seinen natürlichen Sohn erklärt — Verlobren?! Dies Bildnüss etc. — Als Grosssiegelbewahrer erhaltet ihr ein hiebeine das *Diplom* — Was aber die *paternostergäs*lerei angeht, so halten wir dafür, dass dies ganz in Geheimen bleibe, denn es wäre doch endlich zu befürchten, dass es dazu kommen würde zu rufen und sich ausweisen sich zu sagen: dort geht ein *paternostergäsler* — Was nun meinen gnädigsten Herrn betrifft, so kann m. doch nicht anders als dem Beispiele Christi folgen d. h. zu leiden *ed il maestro* nicht weniger — es ziemlich selbreie Gedanken — auf Freud Leid auf Leid Freud — ich hoffe um eures besten willen dass heute das eine oder andere bei euch statt findet — lebt wohl Bester — hiebei mitteln vorläufiger Ankündigung erbot piringerischem *Directorium* mittel ihr doch noch einmal kommen —

Der eurige
Beethoven

(Rückseite:)

An Seine Wohlgeboren
Hr. Philip von Haslinger in Wien
Abzugeben im paternostergässel
am Graben in der *paternostergässlerischen* Steinerschen Kunsthandlung allda

XIX

(Ein Brief an Carl Holz.) Bei der autographen Vorlage des folgenden Briefes findet sich von der Hand des Adressaten die Bemerkung: »Diesen Brief erhielt ich aus Baden im August 1825, als ich die Abschrift des oben benöthigten Quartetts in *Amoll* besorgte, wozu er mir die eigenhändige Partitur anvertraute.«

Beethoven schreibt:

Werther ?! Holz!

Dass Holz eben ein *Neutrum* ist, daran zweifelt kein Mensch, wie widersprechend ist also das *Masculinum* — welche Folgen lassen sich noch somit für das personificirte Holz abziehen? — Was nun unsere Angelegenheit anbetrifft, so hatte ich das quartett weder sehen noch hören zu lassen — Freitage ist der einzige Tag, wo die alte Hexe, welche vor 200 Jahren sicher verbrannt worden wäre, ordentlich kocht — da an diesem Tage der Teufel keine Gewalt über sie hat — dabei kommen sie oder schreiben sie — dies ist alles für heute —

Ihr Freund
Beethoven

XX

(Ein Brief an Zmeskall.) Der folgende Brief gehört der letzten Lebenszeit Beethoven's an. Das Original trägt von fremder Hand das Datum: »18 Februar 1827«. Nicolaus von Zmeskall litt (so berichtet Schindler, Biogr. I. 218) an der Gicht und war lange Jahre lang an's Krankenbett gefesselt.

Beethoven schreibt:

Mein sehr werther Freund!

Tausend Dank für ihre Theilnahme, ich verzage nicht, nur ist alle Aufhebung meiner Thätigkeit das Schmerzhafteste. Kein Uebel, welches nicht auch sein Gutes hat. Der Himmel verleihe nur Ihnen auch Erleichterung ihres schmerzhaften Daseins. Vielleicht kommt uns beiden unsere Gesundheit entgegen, und wir begegnen und sehen uns wieder freundlich in der Nähe.

Herzlich Ihr alter theilnehmender Freund
Beethoven

(Aussenseite:)

Für Seine Wohlgeboren
Herrn von Zmeskall

XXI

(Ein Brief an Vincenz Hauschka.) Ein folgende Brief seinem Inhalt nach eine Erwiderung Beethoven's auf den Antrag ein Oratorium »heroischen Gattung« für die Gesellschaft der Musikfreunde zu schreiben, ist gewissermassen schon veröffentlicht Seite 142 der von L. Nohl herausgegebenen »Briefe Beethoven's«. Gewissermassen sage ich, denn er ist dort so ungenau und unvollständig mitgetheilt, dass man noch sagen kann, er sei gewissermassen noch nicht veröffentlicht. Dem Leser mag es überlassen bleiben, unsere Wiedergabe mit der von Nohl zu vergleichen und dann für die letztere Art der Mittheilung das rechte Wort zu finden.*)

Beethoven schreibt wörtlich:

Bester Erster Vereins-Mitglied
der Musik-Feinde
des österreichischen Kaiserstaats!

ich bin be-rei — — t! [illegible] ich bin be-
reit ....

Kein anderes als geistliches *Sujet* habe ich, ihr wollt aber ein heroisches, mir ist's auch recht, nur glaube auch was geistliches hinein zu mischen würde sehr für so eine solche Masse am Platz sein.

*) Das Original des Briefes wird im Archive der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt. Nohl führt es auch an und sonst keine andere Vorlage.

A - - - - men

lit. u. *Bernard* wäre ein ganz recht, nur besetzt ihn aber auch, von uns rede ich nicht, da ihr euch schon Musik-Freunde nennt, so ists natürlich, dass ihr manches auf diese Rechnung gehen lassen wollt — ! !

Nun ich wohl bester Haslinger, ich wünsche dir einen offenen Stuhlgang u den schönsten Leibstuhl, was mich angeht, so wandle ich hier mit einem Stück Notenpapier in Bergen Klüften u. Thälern umher, u schmiere manches um des Brods u. Geldes willen, denn auf diese Höhe habe ichs in diesem allgewaltigen ehmal gen Phäaken-Lande gebracht, dass, um einige Zeit für ein grosses Werk zu gewinnen, ich immer vorher so viel schmieren um des Geldes willen muss, dass ich es aushalte bei einem grossen Werk — Uebrigens ist meine Gesundheit sehr gebessert u. wenn es Eile hat, so kann ich euch schon dienen — Nun

ich bin be-rei - - - - t, ich bin be-
A - - - - men
rei - - - - - t

Wenn du nöthig findest mit mir zu sprechen, so schreibe mir, wo ich alsdann alle Anstalt dazu treffen werde — Meine Empfehlung an die Musikfreundliche Gesellschaft

Ihr El dem Freund
Beethoven

(Die Adresse auf dem Umschlag lautet:)

An Seine Wohlgebohren
Hr von Hanschka
Erstes Vereins-Mitglied
des P—— des östr K—stis —
wie auch Gross-Kreuz des
Violoncell-Ordens etc etc etc

XXII

(Ein Brief an Dr. Braunhofer) Der folgende Brief in Form eines Zwiegesprächs zwischen Doktor und Patient geschrieben, ist Seite ### in Nohl's »Briefe Beethovens« an vielen Stellen so unrichtig mitgetheilt *) dass eine vollständige Wiedergabe desselben nach dem im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlichen Original ratham erscheint.

Beethoven schreibt

Am 13. Mai 1825

Verehrter Freund!

Dr. Wie gehts Patient? Pat. Wir stecken in keiner guten Haut — noch immer sehr schwach, aufstossen etc. Ich glaube, dass endlich stärkende Medizin nöthig ist, die jedoch nicht stopft — weissen Wein mit Wasser sollte ich schon trinken dürfen, denn das Mephitische Bier kann mir nur zuwider sein — mein katharrhalischer Zustand äussert sich hier folgender Massen, nemlich ich speie ziemlich viel Blut aus, wahrscheinlich nur aus der Luftröhre, aus der Nase strömt es aber öfter, welches auch der Fall diesen Winter öfters war. Dass aber der Magen schrecklich geschwächt ist, u. überhaupt meine ganze Natur, dies leidet keinen Zweifel, bloss durch mich es bei, so viel ich meine Natur kenne, dürften meine Kräfte schwerlich wieder ersetzt werden. Dr. Ich werde helfen, bald Braunisch *) bald Stollisch etc. sein. Pat. Es würde mir lieb sein wieder mit einigen Kräften an meinem Schreibpult sein zu können, erwägen sie dieses — *Finis*. Sobald ich in die Stadt komme, sehe ich sie, nur Karl sagen, wenn ich sie treffe, könnten sie aber Karl selbst angeben, was noch geschehen soll (die letzte Medizin nahm ich nur einmal, u habe Sie verloren) so wäre das erspriesslich —

Mit Hochachtung u. Dankbarkeit

ihr Freund
Beethoven

Doch der sperrt das Thor dem Tod, Noth hilft auch aus der Noth. Doch der sperrt das Thor dem Tod, Noth hilft auch aus der Noth.

Geschrieben am 11ten Mai 1825 in Baden Helenenthal an der 2ten Antons-Brücke nach Siegenfeld zu.

(Adresse:)

Für Seine Wohlgebohren
H. von Braunhofer
Professor der Arzneikunde etc

*) Nohl schreibt statt »bald Braunianer bald Stollianer etc. seine Sache ist, Sie wieder gesund zu machen« statt »in einigen Kräften« »mit einigen Fröhlichen« statt »Schreibtpult« »Schreibtisch« statt »die letzte« »dieselbe« u. s. w.

*) Brownianer: Anhänger eines gewissen ärztlichen Systems.

Anzeigen und Beurtheilungen

Mozart's Don Giovanni. Partitur erstmals nach dem Autograph herausgegeben unter Beifügung einer neuen Textverdeutschung von **Bernhard Gugler**. Breslau, Verlag von F. E. C. Leuckart. (1871.) XIX und 475 Seiten in Folio. Pr. 16 Thlr.

Die Partitur des Don Juan, auf welche wir bei der Anzeige des durch Gugler von Weisegen veröffentlichten Textbuches (s. den vor. Jahrgang S. 893) bereits aufmerksam machten, ist nun erschienen und bringt die Krone aller Opern in einer Gestalt vor die Oeffentlichkeit gebracht, welche genau dem Autograph des Componisten entspricht. Die Ausgabe ist der Besitzerin dieses Autographs, Frau Viardot-Garcia, gewidmet. Nach einer Vorrede, in welcher der Herausgeber sich über alle einschlagenden Punkte eingehend äussert, folgt die Musik des merkwürdigen »Dramma giocoso«, wie die ursprünglich auch hier erhaltene Bezeichnung lautet, bis h. Alle Abweichungen der ersten Aufführungen oder sonstige Variation findet man bis und da, wo es zur Erläuterung zweckdienlich war, unmittelbar bei der Musik angemerkt, während der grösste Theil derselben natürlich in die Vorrede verwiesen ist. Dies finde ich ganz praktisch und habe in der Ausgabe Händels ein gleiches Verfahren angewandt. Es giebt ohne Zweifel Varianten, welche für die Praxis für den Dirigenten von Bedeutung haben, und andere, bei denen dieses nicht der Fall ist; erstere gehören in die Musik, letztere in das Vorwort oder in den Appendix.

Als »Anhang« erhalten wir hier dann noch eine dankens-

werthe Beigabe S. 467—474 in den beiden Stücken, deren Mozart für Don Juan's Tafelmusik benutzte: dem Schlussabschnitt des Finale zum ersten Act der Oper »Una cosa rara« von Martin und einer Arie aus Sarti's Oper »Fra due litiganti il terzo gode« — beides Lieblinge der damaligen Tage, nun aber vergessen und nur Wenigen bekannt!

Dieser Anhang hätte sich noch bedeutend vermehren lassen, wenn man zu dem, was Mozart gleichsam als Citat anführte, auch das hätte hinzunehmen wollen, was ihm die Anregung zu seiner Composition, wie dem da Ponte zu seinem Gedicht, gewährte und so direct als ihre Quelle angesehen werden kann: ich meine Gazzaniga's *Convitato di Pietra*. Von dieser Oper war nichts wieder aufgefunden, als Jahn's Mozart in erster Auflage erschien. Erst 1860 machte Herr v. Sonnleithner bekannt, dass sich Bruchstücke der Musik in der Bibliothek der Musikfreunde in Wien befinden und zwar in einem Manuscript, welches auch Jahn als vielleicht Autographe bezeichnet (Mozart, 2. Aufl. II 334), was ich aber bezweifle eben wegen der Hinzufügung in Bass- und Singstimme vorhandenen Arien; denn dies würde eher auf eine Partitur für den Cembalisten deuten. Ich besitze überdies eine Partitur von Gazzaniga's »steinernem Gaste«, nämlich dasjenige Exemplar, nach welchem 1794 die Londoner Aufführung geleitet wurde mit neuen Recitativen und anderen Einlagen. Sämmtliche Stücke meiner Partitur sind für Orchester ausgesetzt. Die Ouverture fehlt (wie auch in der Wiener Abschrift) und es ist aus der Anlage der Abschrift noch recht gut zu ersehen, dass überhaupt keine Ouverture dazu vorhanden war, sondern die Einleitung zu Pasquariello's (Leporello's) Gesang den Anfang bildete, denn diese Musik beginnt auf der zweiten Seite, während auf der ersten der folgende Titel steht:

Il Convitato di Pietra
Atto Solo
Del Sig.r Giuseppe Gazzaniga —
In Venezia
Nel nobil Teatro di S. Moisè
Il Carnevale
1787

Dieser Titel ist mit der Musik gleichzeitig und von derselben italienischen Hand geschrieben, ohne Zweifel in Venedig; die Londoner Einlagen dagegen zeigen durchweg englische Schriftzüge. Wesentlich derselbe Titel befindet sich auch auf dem Wiener Manuscript. »Atto solo« steht dort merkwürdigerweise aber statt des durchstrichenen »secondo«, und noch später bei der Musik steht einmal »Atto Uno«, ein andermal »Atto secondo«. Wie sich dieses erklären möge, erfordert eine eingehende Untersuchung, die sich jetzt mit Hülfe meiner Partitur sowie des noch erhaltenen Londoner Textbuches wohl zu einem mehr befriedigenden Resultat führen liesse; sie bleibt nur unter Vorlage der Wiener Bruchstücke. Diese Aufgabe sei für eine passende Gelegenheit zurückgestellt. Hier sollte nur den dreunden Mozart's die Mittheilung gemacht werden, dass hinreichendes Material vorhanden ist, um das Verhältniss von Mozart's »Don Juan« zu Gazzaniga's »Steinernem Gaste« aufzuklären. Wenn vorhin gesagt wurde, der »Anhang« zu obiger Ausgabe hätte sich durch die Aufnahme von Gazzaniga's einactiger Oper noch bedeutend vermehren lassen, so sollte damit keineswegs der Wunsch ausgedrückt werden, dass solches hätte geschehen mögen, denn Gazzaniga's merkwürdige Composition wird besser einmal für sich gebracht, wenn sie auch ihrem musikalischen Werthe nach vollständig berechtigt ist.

Kritisch in das Detail der vorliegenden Ausgabe einzugehen, unterbleibt für heute, weil uns von anderer Seite eine Besprechung in Aussicht gestellt ist, die der hohe Gegenstand wird und zu welcher man das Gegenwärtige nur als einen Vorläufer betrachten wolle.

Greifen wir aus dem reichen Stoffe noch einen einzelnen Punkt heraus. Seite 449 beginnt die Musik des »steinernen Gastes«; die drei Posaunen sind mit kleineren Noten angedeutet und eine Anmerkung besagt: »Diese Posaunen sind höchst wahrscheinlich ein späterer Zusatz für Wien, und es ist überhaupt zweifelhaft, ob sie von Mozart selbst herrühren. Siehe Vorrede.« Aufmerksame Leser dieser Zeitung haben nun nicht einmal nöthig, in diesem Punkte nach der Vorrede zu blicken, weil der Herausgeber in unserm Blatte seine Ansichten und Gründe eingehend dargelegt hat. Die Vorrede verstärkt dieselben indess noch durch einige neue Mittheilungen. In der ersten Prager Partiturabschrift fehlen nemlich die Posaunen auch die Pauken und Trompeten; diese beiden Instrumente sind aber in einem Anhange nachgetragen, aber die Posaunen sind nicht dabei. Hätten letztere damals schon existirt, so ist ihr Weglassen in diesem Anhange allerdings schwer zu erklären. Hiermit stimmt (wie S. XV weiter ausgeführt wird), dass unter den an André gelangten, von Abbé Stadler revidirten »authentischen Abschriften« sich zwei verschiedene Ergänzungsbeilagen zum letzten Finale befinden, von denen die eine blos Trompeten und Pauken enthält, die andere sämmtliche Blasinstrumente sammt Posaunen. Die Annahme liegt nahe, die erste der Beilagen sei die ältere und stamme aus Prag, die andere sei später in Wien entstanden und für eine Partiturabschrift ohne Blasinstrumente berechnet. »Hat das Finale in Prag noch keine Posaunen gehabt«, fährt Hr. G. fort, »so wäre dies — ganz abgesehen von der Frage der Aechtheit — bedeutungsvoll genug; denn hätte auch Mozart selbst ein nachträglich für das Wiener Publikum hinzugethan, so hätte er sie eben bei der ursprünglichen Conception seines Werkes gar nicht im Sinne. Die Partitur zeigt, dass der betreffende Finalsatz ohne die Posaunen als fertiges, in allen Einzelheiten ausgehaltenes Ganzes ist. Wie viele Feinheiten durch die zugesetzten drei Posaunen verdeckt oder verwischt werden, wie theuer also die von den Posaunen erzielten Klangwirkungen erkauft sind, ist in dem erwähnten Aufsatz in der Allg. Mus. Ztg. nachgewiesen, wird sich übrigens jedem achtsamen Beobachter von selbst ergeben.« Der Herausgeber hat die Frage hiermit von dem historischen auf das ästhetische Gebiet übertragen, oder vielmehr die Gründe aus beiden für seine Ansicht vereint, also auch die Mittel angegeben, sein Urtheil prüfen und unter Umständen widerlegen zu können. Von einem solchen Versuch der Widerlegung ist mir bisher noch nichts zu Gesicht gekommen; vielleicht fühlt man sich in dem Besitze der drei Posaunen unerschütterlich sicher. Das übrige, was man hierüber las, war die kurze Nachricht in Nr. 4 unsrer Ztg. v. J. 1867: Hr. Hofkapellmeister Dietz habe 1834 u. 1838, also vor mehr als dreissig Jahren, bei André in Offenbach den einzelnen Bogen mit den von Mozart's Hand geschriebenen Posaunen wiederholt in der Hand gehabt, später (um 1860) bei Frau Viardot denselben aber zu seinem Schrecken in der Partitur vermisst. Herr G. hält dem entgegen, dass bei der grossen Aehnlichkeit der Süssmayr'schen Handschrift mit der Mozart'schen der erwähnte Bogen dennoch von Ersterem geschrieben sein könne, was man als möglich zulassen muss; aber Jeder glaubt natürlich das, was er meint gesehen zu haben, und die Erörterung ist auf dem besten Wege, soweit sie sich um diesen Punkt, nämlich um das historisch authentische Zeugniss der Aechtheit dreht, eine unlösbare Streitfrage zu werden. Deshalb wird die Untersuchung der musikalischen Berechtigung der Posaunen den Ausschlag geben müssen. Historische Zeugnisse können immer nur bis zu einem gewissen Grade entscheiden. Die Partitur der Händelausgabe enthält z. B. gleich bei in der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft drei Posaunen. Sie dabei über Namen, dass Posaunen dazu vorhanden waren, denn in dem Autograph ist

keine Spur davon zu finden, nicht einmal eine Andeutung, wie solche uns in Schmidt's Abschrift oft etwa zu Ende auf einem besondern Blatte. Mendelssohn gab bisher das Werk nach der Originalpartitur heraus, also ohne Posaunen, und wollte man sich etwa lediglich an die historische Begründung halten, so konnte man leicht sagen, der jüngere Schmidt könne diese Posaunen nach Händel's Tode für seine Aufführungen beigefügt haben. Eine einzige Aufführung genügt aber, um den Händel'schen Ursprung dieser Zusatzstimmen sicher festzustellen. So wird man auch über die Don Juan-Posaunen nur nach der Aufführung richten können, nach einer jällsterten Aufführung die nicht auf den Effect der einzelnen Stelle, sondern auf die Harmonie des Ganzen sieht. Solche Aufführungen herbeizuführen zu helfen, war der Hr. Herausgeber der vorliegenden Partitur seit Jahren unablässig bemüht.

Mozart's Partitur enthält alle Instrumente, welche bei der Oper mitwirkten, ausgenommen das Clavier (Cembalo), welches die Recitative begleitete. Auf die Anwendung dieses Instrumentes wurde auch in Mozart's Orchester hat Hr. Gugler zuerst wieder aufmerksam gemacht. Der Gegenstand verdient noch eine besondere Untersuchung, ist indess leicht zu erledigen, wenn man sich in diesem Punkte die Praxis der vor-Mozart'schen Zeit klar gemacht hat. Bei Mozart hat der Cembalist nicht mehr eine so unangefochtene Stellung wie früher, sondern kommt mitunter deutlich in's Gedränge.

Dem Herrn Verleger gebührt noch ein besonderer Dank nicht nur für die schöne Ausstattung der Partitur, sondern für das bereitwillige Opfer von Mühen und Kosten, welches es gebracht hat. Ist doch diese Ausgabe selbst hier fortan noch gewissermaassen als ein Werk zu betrachten, denn wie Hr. G. sagt (und auch seiner Zeit ankündigte), gedachte er [illegible] einen Clavierauszug des Don Juan herauszugeben, begegnete hierauf aber dem von Hrn. Sandau [illegible] lange gehegten Entschluss zur Veranstaltung einer kritischen Partiturausgabe, dessen Ausführung sich nur verzögerte, weil keine passende deutsche Uebersetzung zu finden war. Als dieses Unternehmen im Gange und die Partitur bereits fertig (und Sept. 1867) und in den Händen des Stechers war, erschien (Jan. 1868) ein Circular der Verlagshandlung Breitkopf & Härtel, welches ebenfalls eine neue revidirte Ausgabe der Mozart'schen Hauptopern ankündigte, von welcher auch Idomeneo schon vor längerer Zeit erschienen ist. Angesichts dieser unbeabsichtigt ausgebrochenen Concurrenz, die lediglich hervorgerufen ist durch ein beiderseits vorhandenes Streben nach grossen künstlerischen Unternehmungen, hegen wir die Hoffnung, dass beide Ausgaben friedlich neben einander bestehen und gedeihen werden. *Chr.*

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

⚘ **Basel**, im Februar. Das alljährliche Concert A. Walter's in der vergangenen Woche stattfand, hatte durch ein reichhaltiges, gewähltes Programm viele Zuhörer angelockt. Den eigentlichen Magnet des Concerts bildete die erstmalige Aufführung der vierhändigen Walzer mit gemischtem Quartett von Joh. Brahms, betitelt »Liebeslieder«. Es ist ein schönes Gedicht von Goethe, in welchem seine pantheistische Weltanschauung, in poetisches Gewand gehüllt, sich klarer als irgendwo in seinen Werken ausspricht; dasselbe steht im »Westöstl. Divan« und beginnt: »In tausend Formen magst du dich verstecken, doch, Allerliebste, gleich erkenne ich dich.« Wie Wunder dem und beim Anhören der fast ein schönes Liebeslied. Das Gedicht [illegible] Walch [illegible] Formen hat sich Brahms wieder einmal erwählt, um darin seine grossen Gedanken voll spielend wiederzugeben. Die Tonschöpfungen des Clavier könnte so bekannt an seinem Ohren und doch ist durch eine unendlich reiche [illegible] Farbe [illegible] dasselben eine seltsame fremdartige Farbe gegeben. Wir wunderliebe Arabesken schlingen sich um die Gesänge, welche bald deutsche, bald orientalische Weisen anschlagend in [illegible] Bewegung ein glühendes Liebesleben schauen. Die Verse sind aus »Polyderos« von Daumer, einem der Wiedererwecker orientalischer Poesie, die uns zum erstenmal durch Goethe's »Westöstlichen Divan« bekannt wurde. Der grössere Theil des Publicums wurde uns auch elektrisirt von diesen [illegible] Tönen denn und in der That nicht nur junge, auch alte Herren mussten sich zauberisch berührt fühlen von dieser Liebe [illegible], denn es gegeben ist die verborgensten Formen zu [illegible] und zu beleben, ja selbst das Alter dürfte hier in Goethe's Wort einstimmen: »*Die Sonne, die Morgenröthe jener Strahl ersetzt Wand und auch einmal fühlet Hoiem Frühlingshauch und Sommerbrand.*« Die Arabel sang anfangend so dass solch heissblütige nichts zu wünschen übrig und erhält so die vermittelte den Ganzen. Die Clavierstimme war in den bewegteren Händen des Herren Walter und Gutzkow, der Gesang vertreten durch Frau Walter, Frl. Volkart, die Herren Bigl [illegible] und [illegible] Bands, sprechen Stimmen insgesammt von diesem Selbsteingesang, daneben [illegible] nun und angenehm, und zeigen sie. Frau Walter trug mit ihrem Wohllaut ihrer Stimme und einschmeichelndem Vortrage so gut es bekanntlich nicht hier fügt sich zu Nr. 47 »Nicht wandle, mein Licht« ein drohenden begleitet Sänger. Frl. Volkart, Herr Kern, sind ein sehr liebe Gäste. Die übrigen Nummern des Programms: das C-dur Concert von Bach für zwei Claviere, gespielt von den Herren Walter und Gutzkow, in welchem uns nur das Tempo des ersten Satzes gerade zu schnell schien, die Violoncell-Sonate von Beethoven in A-dur (Herren Walter und Kahnt), mehrere Lieder, Volkslieder für gemischten Chor von Walter, Brahms, Rubinstein, [illegible] zur Ausführung brachte, gefielen sehr, besonders wurde auch eine Arie aus »Judas Maccabäus« von Händel durch Frau Walter in gewohnter Weise mit vollendeter Technik wiedergegeben. Nicht in das Rahmen des Concerts passend dünkten uns die am Schlusse gesungenen von Frau Walter reizend gesungenen Schweizerlieder, sonst war übrigens der Abend aufs Neue das Talent des [illegible] in Basel als Componist und Lehrer mit Recht so sehr geschätzten Concertgebers.

⚘ Der Erfolg, welchen Mlle. [illegible] bei seinem diesmaligen Auftreten in England fand, zeigt sich in seinem Geschäft von Mapleson's Opernhaus [illegible] Concerts nicht. Der Liverpool Post zufolge [illegible] »Den Hauptgegenstand erweckte die [illegible], der neue Bariton, welchen Mapleson an Santley's Stelle engagirt hat. In den Rollen wie ein einem Lehrer und Schülern Trefflichkeit zu begegnen. Seine Stimme ist voll und Gehalt, weich und [illegible] und er singt mit [illegible] und [illegible] Schule. Seine erste Nummer, »Am Ufer des Meeres«, sang in einem Oratorienstil, und wir hoffen dieser Art Musik bald wieder zu hören. Dann folgten Lieder von Schubert und Schumann und eine Arie aus Donizetti's Torquato Tasso, in der letzteren namentlich bekundete er die grosse Gewalt des Ausdrucks. Am 11. Febr. gab die Gesellschaft ein Concert in Norwich, einer der ungünstigsten Städten, wo von Zeit zu Zeit die grossen Sommer-Musikfeste stattfinden. Bei den [illegible] Winterconcerten scheint es aber weniger gut bestellt zu sein, nach den Berichten [illegible], welche diese Fassung des Namens und zur Haltung des Publicums [illegible] befunden werden. An dem genannten Abend war ein Zettel im Saal vertheilt, welches ansucht, den Klaviervirtuosen Tito Mattei als einen ehrenhaften Künstler zu achten, sein Verdienst aus darin besteht, dass er vermuthlich ein besserer Spieler ist, als die Mehrzahl in Norwich — und endlich über Frl. Thomas Tietjens [illegible] Boston gab »Diese eminente Primadonna kommt zu uns nach einem ausserordentlich erfolgreichen Gastspiel in Hamburg und andern deutschen Städten. In Hamburg war bei ihrem Vorstellungen kaum ein Platz zu erlangen, und so gross war die Nachfrage, dass einige Mal die Billets für die besseren Sitze zwei Thaler betrugen. Logen wurden zu [illegible] Preis bezahlt [illegible]. Frl. Tietjens trat an den meisten Abenden in ihren berühmten Rollen auf. Am letzten Abend ihres Auftretens in der dortigen Oper wurde ein Zug mit einigen Pferden [illegible], welcher die zu Ehren der Wagen zogen. Die Strassen waren gedrängt voll von begeisterten Menschen, und am nächsten Morgen brachten sämmtliche Gesangvereine (musical societies) dieser Stadt Frl. Tietjens ihre Aufwartung in voller Parade, und überreichten ihr eine Adresse, unterzeichnet von den Künstlern dieser Vereine, und von deutschen Seite Bewunderung und Verehrung. Es ist eine ausserordentliche Thatsache, dass bei den Hamburger Vorstellungen von Frl. Tietjens die Plätze nicht verkauft an der Kasse im Opernhause, sondern an die Börse verkauft wurden.« Die Hamburger Freunde von Frl. Tietjens, deren Zahl gross und deren Verehrung unaffectirt ist, wünschen lebhaft zu sagen, [illegible] Geschichte wenn sie [illegible] aus die Fragen [illegible] wir niemand als sie allein für diese [illegible] verantwortlich gemacht wird.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 9 März 1870 | Nr. 10. | V Jahrgang

Inhalt: Ueber die angeblich von J Haydn componirten »Sprüchwörter« — Fauna aus Holstein's Oper »Der Haideschacht« (Schluss) — Rückblick auf die jüngst verflossene Münchener Concert-Saison. — Berichte Nachrichten und Bemerkungen — Anzeigen

Ueber die angeblich von J Haydn componirten „Sprüchwörter"

Ungeachtet die Zahl der von Joseph Haydn veröffentlichten Werke bereits eine erstaunlich grosse ist, so erscheint doch im Hinblick auf seine mehr als 77jährige Lebensdauer [illegible] Fleiss und seine bis in das höchste Alter ungeschwächt fortwirkende Fruchtbarkeit die Möglichkeit, ja sogar die Wahrscheinlichkeit nicht ausgeschlossen, dass selbst jetzt mehr als 60 Jahre nach seinem Tode noch manche der Veröffentlichung würdige Compositionen desselben in unbekanntem Dunkel verborgen ruhen. Unzweifelhaft liegt es im Interesse der Kunstgeschichte wie des Musikfreundes, dass solche [illegible] Schätze nachträglich gehoben, an das Tageslicht der Oeffentlichkeit gebracht und dadurch dem allgemeinen Benutzung zugänglich gemacht werden. Dabei bleibt aber eine [illegible] für die Bedeutung und den Werth derartiger Entdeckungen die [illegible] Auswahl solcher [illegible] Perlen, indem [illegible] Geschmeide des grossen Meisters [illegible] und dessen Gesammtbild statt es zu trüben und besser zu beleuchten [illegible] geeignet ist.

Seit einigen Wochen verbreiten die Zeitungen von München, Nürnberg, Wien, Berlin etc. mit grosser Emphase die Nachricht einer neu aufgefundenen Gesangs-Composition von J Haydn. Nachdem selbe bereits auch Ende des vorigen Jahres bei J Aibl in München im Stich erschienen ist, geben wir [illegible] den vollständigen Titel

> Sprüchwörter für Sopran, Alt, Tenor und Bass componirt von Jos. Haydn. In Partitur gebracht und herausgegeben von Adolf Kern, Chorregent in Biberach
>
> | Nr 1 | Nr 2 |
> |---|---|
> | Aller Anfang ist schwer | Jeder das Seine |
> | Grosse Sprünge gerathen selten | Alles viel ist ungesund |
> | Gleich u. gleich gesellt sich gern | Ende gut Alles gut |
>
> Op. 78 Pa [illegible] Nr 42.
>
> Partitur und Stimmen [illegible]

Ueber die Veranlassung und Entstehung dieser Composition wird in den [illegible] Blättern mit geringen Varianten berichtet, dass J Haydn während eines Besuches in einem Kloster in Ermangelung anderer Texte jene Sprüchwörter einer Gesangs-Composition zu Grunde gelegt und diese unbedeutende Aufgabe mit dem ihm zu Gebote stehenden [illegible] Humor meisterhaft gelöst habe, indem er die Sprüchwörter ungeachtet des prosaischen Inhalts ihrem Sinne und Wortlaute entsprechend in treffender Weise illustrirte

Diese Entstehungsgeschichte gründet sich offenbar auf das der [illegible] Ausgabe beigefügte folgendermaassen lautende Vorwort

»Die Sprüchwörter von Jos. Haydn, wohl eine der interessantesten Compositionen des grossen Meisters, erscheinen hier zum ersten Male und sind gewiss werth [illegible] zu werden.

»Als Jos. Haydn einst in dem berühmten Kloster »Ochsenhausen (2 Stunden von hier entfernt) zum Besuche gewesen war und bei den dort gen Patres freundliche Aufnahme gefunden hatte, componirte er ihnen zum Andenken [illegible] 6 Sprüchwörter, welche sie [illegible] theure Reliquie aufbewahrten. Nach Aufhebung des Klosters (12 Mai 1807) kamen die Patres als Pfarrer in [illegible] Gemeinden, »und Pater [illegible], der [illegible] nahm das Manuscript »mit auf seine Pfarrei [illegible] (1 Stunde von hier) »[illegible] starb den 5 März 1843, nachdem er einige »Jahre vorher die Composition seinem Lieblingsschüler »[illegible] Pfarrer ist [illegible] hatte. Durch diesen kam sie endlich in meinen Besitz und stehen Zeugen »für die Wahrheit dieser Tradition ein

»Doch sind die Compositionen selbst [illegible], wie sich »Herr Professor Dr Schafhäutl in München bei deren »Durchsicht [illegible] lebendige Zeugen von »Haydn's Genie, Humor und heiterer Laune. — Was »[illegible] — [illegible] ist. —

»Ich liess den 8 Oct. d J diese Compositionen bei »einem Musikfeste [illegible] Chor »[illegible]. Der Beifall war ungeheuer und beide Nummern mussten wiederholt werden.

»Ich bin überzeugt, durch sie das [illegible] grosse »[illegible] schönen [illegible] Chöre um zwei [illegible] »[illegible] bereichert zu haben.

»Das Manuscript war in [illegible] Stimmen geschrieben, »[illegible]. Ich musste deshalb manche »Stelle nach den [illegible] Haydn's genauen umschreiben und was die Entwerfung der Partitur sehr »[illegible]. Vortragszeichen etc. sind ebenfalls von mir »eingetragen. Noch habe ich manche Andeutungen »durch kleine Nötchen gegeben, wie die [illegible] »Stellen etwa für die Execution erleichtert werden »können.

mit Recht wird deshalb vor Nachdruck dieses Werkes gewarnt

Offenbach den 19 Oct. 1869 Adolf heim
»Wittenberg Chorregent«

Betrachten wir nun die Composition selbst näher, so zeigt sich uns eine tüchtige, gewissenhafte contrapunktische Arbeit im Style Jos. Haydn's. Die musikalische Behandlung der einzelnen Sprüchwörter steht überall in Beziehung zu ihrer Bedeutung. Das an der Spitze stehende »Aller Anfang ist schwer« bietet als Fugato den vier Stimmen in seltsamen Intervallen hinsichtlich des richtigen Treffens nicht unerhebliche Schwierigkeiten. »Grosse Sprünge« als die Ausdehnung von einer bis sogar zu zwei Octaven werden launig von den einzelnen Stimmen abwechselnd ausgeführt und ebenso selbem, d. h. wenn sie nicht vorher gehörig geübt werden. In »Gleich und gleich gesellt sich gern« wandeln die stammverwandten Stimmen, Sopran und Alt einer-, Tenor und Bass andererseits selbander in behaglicher Gemüthlichkeit einher und finden sich wohl auch zeitweise zu Vieren zusammen. Das pathetische Unisono »Artikel ...« ..., das Bande der Zusammengehörigkeit wieder ..., jede der vier Stimmen in anderer Taktart mit canonischem Eintritte ... und ...

Nachdem ... tollen und doch harmonischen Treiben durch die ... Takten chromatisch ... gende Mahnung: »Allzuviel ist ungesund« Einhalt geschehen, wird in einem munteren Rondo Presto zu den Worten »Ende gut, Alles gut« der heitere Scherz unter glücklicher Steigerung zum Schlusse gebracht.

So sehr aber auch die Frische und Heiterkeit des ganzen Tonstücks, der kunstreiche und doch einfache Satz ... gefallen ... wir ... von Vater Haydn hätten wir doch Besseres erwartet! Eine in uns dämmernde Erinnerung führt uns zu unserem Musikschranke, da finden wir endlich nach ... Suchen ein ... und vergilbtes Heft mit dem Titel:

»Sprüchwörter für vier Singstimmen mit Clavier-Begleitung in Musik gesetzt und seinem Freunde Paul Wranitzky gewidmet von A. André 32tes Werk. Offenbach bei André.«

Indem wir dieses alte Opus Note für Note und Takt für Takt durchgehen, finden wir mit vollständigster Uebereinstimmung ganz und gar die nämliche Composition wie die angeblich Haydn'sche! Haben wir daher auch in Anbetracht des ... Werthes dieser Composition die ... Goldstücke des entdeckten Schatzes nicht gerade in dürres Laub verwandelt, so kann es doch keinem Zweifel unterliegen, dass wir es hier statt mit einem Werke von J. Haydn mit einem solchen des grossherzogl. hessen-darmstädtischen Kapellmeisters und ... Anton André zu thun haben, das im IX. Jahrgange der Allgemeinen Leipziger Musikzeitung vom Jahre 1807 S. 799—812 unter Angabe sämmtlicher Hauptthemata ... und günstig beurtheilt ist, und dessen überdiess in dem Universal-Lexikon der Tonkunst von Dr. Gassner von 1849 S. 39 als einer der gelungensten der ... als 195 Nummern bestehenden Compositionen dieses Tondichters erwähnt wird.

Gleichwohl schliesst auch der Umstand, dass A. André ein Ehrenmann und selbst ein tüchtiger Componist war, die Annahme völlig aus, als ob er im Jahre 1807 schon noch bei Lebzeiten des am 31. Mai 1809 verstorbenen J. Haydn, sich dessen Werk angeeignet und es unter dem eigenen Namen herausgegeben habe.

Wir sehen uns daher genöthigt, die Anekdote von Haydn's Aufenthalt in dem Kloster zu ...hausen, von der dort vollzogenen Composition der Sprüchwörter, von deren Uebersetzung als Andenken, so wie deren ... Aufbewahrung in das Reich der Fabeln zu verweisen, wenigstens so lange, bis die als existirend behaupteten, jedoch nicht genannten »Zeugen« ihr ... Tradition ... d. h. ... aufgetreten sein und den Nachweis dafür geliefert haben werden. Im Widerspruch mit dem Titel und Vorwort der ... Ausgabe müssen wir aber wohl jetzt annehmen, dass wir hier weder ... zum ersten Male erscheinendes, noch ein Werk von J. Haydn überhaupt vor uns haben. Nicht minder müssen wir dahingestellt sein lassen, mit welchem Rechte der Herausgeber dieses Werk mit Op. 72 bezeichnet, ... der Zusammenschreibung der vier Stimmen als ... Partitur-Ergebniss berechtigt, die vorgenommenen Abänderungen und Verschiebungen der Vortrags-Zeichen als »Eigenthum« desselben ... und vor dem Nachdruck dieses Werks warnen zu können glaubt!

Schliesslich ist als eine Unvollständigkeit der neuen Ausgabe hervorzuheben, dass in derselben die von André beigefügte, wenn auch nicht obligate, doch zur Aufführung fast unentbehrliche Clavierbegleitung mangelt. Nicht minder erscheint es als eine unstatthafte Abweichung von dem Originale, dass in der neuen Ausgabe die sechs Sprüchwörter in sechs gesonderte Gruppen oder Nummern abgetheilt sind, deren zweite entgegen einem obersten Grundsatze in der musikalischen Composition in verschiedenen Tonarten anfängt und schliesst, während dagegen André offenbar die sechs Sprüchwörter als ein zusammenhängendes Werk behandelt wissen will, das in solchem Falle ganz regelrecht in C dur beginnt und schliesst.

Durch gegenwärtige Erörterung und eine vorausgegangene kurze Notiz in Nr ... der Augsburger Allgemeinen Zeitung von diesem Jahre S. 77 ... hoffen wir die öffentliche Meinung bezüglich der angeblich ... Haydn'schen Sprüchwörter auf die richtige Spur geleitet und einen kleinen Beitrag zur Erwahrung des Spruches geleistet zu haben:

Judicium des Sessel

Augsburg. L. v. S.

Franz v. Holstein's Oper „Der Haideschacht“

Von S. Bagge.

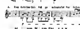
(Der Haideschacht. Oper in drei Acten von Franz v. Holstein. Vollständiger Clavierauszug. Preis 8 Thlr. netto. Leipzig, Breitkopf und Härtel.)

(Schluss.)

Das folgende *Allegro* ¾ hat bei der grossen Aufgeregtheit ... Charakters weniger greifbare Motive: die ... Strom ... zu vergleichen ist. ... Festes aufkommen. ... wirkt auch der rhythmische Bau mit ... indem die viertaktigen Gesang-Sätze häufig durch ... zweitaktige ... des Orchesters eingeleitet oder unterbrochen werden. Doch ist die Hauptmotive gewahrt, und die Motive, so ... sie auch ... sind, werden doch ... wiederholt oder nachgeahmt, um das Gefühl musikalischer Symmetrie nicht verloren gehen zu lassen. — Nach diesem ... Stück liegt die Scene ... Helgas, die ... gebracht und im Anblick derselben und wegen des wiedergekehrten Jahrestages, wo die Heirathen geschlossen werden, sich immer mehr in ihre ... Idee vertieft, der Ge-

Liebe wurde wiedergegeben. Ein Lied, das sie in früherer Zeit gern gesungen, fällt ihr erst dunkel, dann in seiner ganzen Ausdehnung ein; es ist eine zuerst traurige, dann freudige Romanze in zwei Strophen, deren musikalische Form sich in drei Gruppen darstellt: D-moll, F-dur, D-dur, jede mit einem sehr umfänglichen Motiv (das zweite und dritte verwandt), jede mit einer besonderen poetischen Färbung.





Das Liebste, Al - ler - lieb - ste das [illegible]

D A D

Das Ganze ist ein trefflich gelungenes Abbild des Helldunkels in Valborgs Seele, ein Stück, das schon mit Clavierbegleitung von rührender Wirkung ist, in Verbindung mit dem, was zur Bühne gehört, einen bedeutenden Eindruck hervorbringen muss. — Herum schliesst sich das Finale. Es beginnt mit dem Losbrechen der schlagenden Wetter in der Grube und der gleich[illegible] Schreckensbotschaft von Valborgs Vater, dass Eyvin im Bergschacht ist. Demgemäss geht das Orchester zuerst in C-moll [illegible] Allegro in [illegible] Interesse begleitet von [illegible] Donner, wenn auch später der Chor und Weiber [illegible] gen Satz gesellt. Dann mit einer Wendung nach Es-dur treten Stimmen und Valborg auf, indem sie die Ereignisse um Rettung des Eingefahrenen anflehen. Der Tongedanke nach As ist eine treffliche Wendung zur Charakteristik des Chores, der alle Hülfe als unmöglich bezeichnet: »Du Gewalt des Berges, wer kann sie bezwingen?« — Der Chor schliesst *fortissimo* mit dem [illegible] Septimenaccord auf *fis* kurz [illegible]. Da [illegible] der fromme Bergmann Ralph [illegible] an die Kraft, die einst der Väter Herz durchdrungen und stimmt darauf den reinen Bergmannsgesang an [illegible] des Gnadenlicht und geht in Gottes Schutz [illegible] das Mitleid des Lesens wieder erweckt. Der Gesang [illegible] *Andante sostenuto* und wird vom Chor mit voller Kraft und Breite [illegible] seinen einzelnen Abschnitten wiederholt. Die Melodie beginnt so:

Es As Es C B B

Den Contrast dieses in der Art eines feierlichen Marsches behandelten Satzes gegen die Unruhe des Vorausgegangenen wirkt erhebend und kräftigt auch auf den Zuhörer, der nun so fest festen Boden unter sich fühlt. Ein längeres *Allegro* Es ⁶⁄₈ hält im Orchester nach in den Imitationen [illegible] Figuren des Chores die Besorgniss [illegible] welchen der Männer jetzt an die gefährliche Arbeit gehen; nochmals, aber im beschwingten Tempo, wird das vorige Choralmotiv mit interessanten Varianten gesungen und die Scene geht zu Ende (welche vielleicht hätte rascher abgeschlossen werden müssen, um dem Gefühle und Gemüth einen Ruhemoment zu gewähren). Eine neue Scene entspinnt sich durch die zurückbleibenden *Stirnen* Valborg und *Frauenchor*. Stirnen fühlt, dass die Kraft ihr entrinnt; die Frauen beobachten sie mit Bedauern, dann aber geräth er in eine Vision, da er den immerdar gegenwärtigen Frohsinn zu sehen meint, der nun an seinem [illegible] Sohn sich rächt. Dies drückt sich in einem [illegible] geschlossenen Satz G-moll ⁴⁄₄ *molto Allegro* aus. Alles Folgende, wo die Zurückgebliebenen mit bangem Herzen das Resultat erwarten, spinnt sich recitativisch und in kurzen ariosen Sätzen ab bis bei dem Wimmern der Frauen [illegible] die Musik schon fast von dem Thal in welchem Tonart und Rhythmus wieder festen Boden gewonnen und das Orchester aus der bisherigen Trübe in hellere Farben übergeht. Siegesfrohen Uebergang *forte* aus B in den Quartsextaccord von *fis* und endlich Eintritt der Tonica D-dur, bezeichnen die Momente der gespannten Erwartung und der Ankunft des geretteten Eyvin. Die Musik bewegt sich in hoher Fortissimo, unterbrochen durch [illegible] Entwicklung der Dinge, der folgenden Erzählung Eyvins u. s. w. — Schön edel und ausdrucksvoll ist dann der [illegible] Moll-Satz ⁶⁄₈. Chor der Männer, welche Ralph (den [illegible] Ellis) Leiche hereintragen, darauf eine rührende und melodienreich [illegible] Melodie der Valborg an ihren Geliebten im lichten Frühling zuerst [illegible]. Wie diese [illegible] Täuschung und Seelenstörung schwinden, so wendet sich ihr Gesang von hier ab zu anderer Weise an. Melodie und Harmonie [illegible] in ihrem früheren, das ist so [illegible] und krause, wo den Texte des zum Ausdruck gelangenden Liebe natürlich und einfach. Walter und Karvemahlen [illegible] begründende Gesang des Stirnen, als seine Unschuld zu Tage kommt, nur schon aber Helges Sterbegesang, in welchem die Musik aus zwei Sätzen besteht, G-moll und C-dur, und auf ein langes Halten deinde über die Gestalt und ihre Umgebung lagert. Das Melodie in den Sätzen sind von grosser Innigkeit und Wärme des pathetischen Gefühls von Ueberlieferung. Oft und Herz erkennendes Ausdruck. Diese Steigerung geht mit der C-dur-Melodie in das Col[illegible] plötzlicher Uebergang vom C-dur-Schluss durch einen [illegible] Septimenaccord nach B und Es, wo Paulus und Norden eine neue Scene an[illegible]. Eilse [illegible] gt [illegible] auf und stirbt in Valborgs Arme. Das Vorspiel [illegible] die Oper schliesst mit dem nochmals wiederholten Bergmannsgesange in allgemeinem Chor. Textes und noch die sanft [illegible] Partien des Sermon aus prächtiger Wirkung, das eine Mal von $\frac{3}{4}$ in As, das andere Mal nach $\frac{7}{p}$ in Ges versetzt. — Stück für Stück von den beistehenden Abschnitt ab und der Ritter gesungen zum Schluss des vollen Wonne des glücklichen Ausgangs durch entsprechende breite und gesteigerte Tongestaltungen.

Wie schon bemerkt, ist der dritte Akt derjenige, wo die Musik die festesten Formen annimmt und hauptsächlich in mehrstimmigen Stücken (Duett, Terzett, Ensemble) sich auseinandersetzt. In den anderen Akten giebt es natürlich auch Musikstücke von ausgeprägtem, durchgebildetem und abgeschlossenem Inhalt, doch überwiegt [illegible] das Solo (Arie oder Lied) entsprechend dem vorgestellten Libretto.

welches forderte, dass erst die Personen dem Hörer sich einzeln vorführen. Wir heben nun die hervorragenden Partien aus den beiden ersten Acten noch.

Im ersten Act findet sich gleich zu Anfang ein reizendes Duett (Ulla und Björn) G-dur 4/4, Mittelsatz in Es 3/4, jenes hauptsächlich dem muntern Björn, dieses dem liebenden Ulla angehörig. Die höchste Behaglichkeit bemächtigt sich des Gemüths bei dieser lieblich wonnigen Naturidylle; die Motive sind sehr charakteristisch:

a. Allegro.

Lass' uns ... schleichen. Dandei ...

Deckt noch einge das Land u. s. w.

b. Andantino.

O lass', o lass' uns Golden Mädchenträumen ...

... wo-chen dich des Fremden Wort u. s. w.

Das Stück ist vollständig abgeschlossen und eignet sich daher wie viele andere der Oper zum Vortrag a la camera. Der bald folgende Frauenchor (wie auch einige muntere Chöre und Tänze des zweiten Acts) sind volksthümlich gehalten und haben einen skandinavischen Anflug durch gewisse Melodieschritte und ungebundenen oder unregelmässigen Satzbau. — Helgas Morgengesang ist mit der Romanze des dritten Acts verwandt; zu der einfachen aber in unbestimmten Klängen gehaltenen Melodie ist besonders die Begleitung auffallend durch mysteriöses in chromatischen Tönen schwankendes Wesen, das von den Streichinstrumenten mit Sordinen gebracht wird. — Valborg hat zuerst in einem Solo mit Chor (Es-dur, S. 41) Gelegenheit, ihre Liebe in Tönen auszusprechen. Später hat sie noch eine »Arie« (A-moll und A-dur), die von schöner edler Empfindung bezeugt, ihrer stillen Wirkung [illegible] — auch Björn hat ein Lied (Nr. 5 F-dur 6/8). So hübsch ja reizend dasselbe ist, so würden wir doch [illegible] der Länge des ersten Acts, und da der Schwank mit Björn's Wesen schon bedeutet ist, bei Aufführungen die Weglassung desselben Niemand verübeln. Eher hätte unseres Bedünkens Sören eine ordentliche Arie verdient; was er im ersten Act bis zum Schlusssatz zu sagen hat, scheint uns etwas dürftig. — Dieses Duett von zweifelhaften Sören und Olaf macht der bisherigen Harmlosigkeit gründlich ein Ende; der Ton wird hochtragisch. Die Personen sind in demselben charakteristisch genug durchgeführt, sowohl die teuflische Bosheit Olafs, als die gedrängte Stimmung Sörens kommen zum vollen Ausdruck, und auch wo sie zugleich singen, treten die Figuren, so lange es nothwendig ist, in gesanglicher Behandlung scharf auseinander. Am Schluss, wo Sören sich selbst und in Gott seine Stütze wieder gefunden, beide sich als Feinde auf Leben und Tod gegenüberstehen und im Gefühl der Kraft singen sie schliesslich sogar im unisono. Dieses Duett (Nr. 8) hat eine ziemliche Ausdehnung, die sich aber durch Umfang und Bedeutung der Auseinandersetzung beider Personen rechtfertigt. Der Hauptsatz steht in C-moll 4/4 und beginnt mit Sören's Worten: »Weh! mich erfasst ein furchtbar Grauen«. Musikalisch interessant ist, wie der Componist die gleichen Worte Olaf's »Hat Sie erfasst ein furchtbar Grauen« für diese Person umgestaltet:

a. Sören.

b. Olaf.

Celli colla voce

und diesen Wahn dann zu Sören's Gesang fortsetzt. Es liegt ein grosser tragischer Ton über dem ganzen Stück, das, von kräftigen Stimmen gut gesungen, [illegible] wirken muss.

Der Beginn des zweiten Acts führt uns in das Treiben fröhlichen Volkes, das noch keine Ahnung davon hat, welche Conflicte sich in seiner Mitte vorbereiten. Ein prächtig lustiger Chor in H 6/8 mit abwechselndem Hervortreten bald der Männer, bald älterer Frauen, bald Alles, bringt eine ziemliche Anzahl derber Motive in schöner Verwebung und Durchführung. Besonders pikant ist aber der Mittelsatz (Trinklied) in A 3/4, wo die Fagotte eine fast drastische Rolle spielen und ein verstärkter Accent durch Zusammenklappen der Bergdeckel in komischer Weise verstärkt wird.

Männerstimmen. (Bass) Mein ... mit mein Glas leis — und ... nicht u. s. w.

Fag.

Eine zweistrophige Romanze des Ulla (Es 6/8, S. 118), worin er einen Traum erzählt, der die rätselhafte [illegible] das ihn [illegible] erblickt, ist nicht allein ein dankbares Stück für Tenor, es ist auch ein Charakterbild voll von mystischer Sehnsucht in der Melodie. Wir verweisen auf die zwei Hauptstellen, das des Anfangs und das des Refrains »O [illegible]«. Dieses Stück bedeutet auch, dass es dem Componisten mit peinlich genauer Declamation der einzelnen Worte weniger ankommt als auf den richtigen Ton im Ganzen in Melodie und Tonfarbe. — Ebenso, und doch in ganz anderer Weise, charakteristisch ist das dämonische Lied Olaf's mit Chor Nr. 11 (H-moll und D-dur 6/8 Allegretto), ein Stück, das in manchen kleinen Zügen an Caspar's Lied im »Freischütz« erinnert, aber doch im Ganzen durch einen melancholischen Beigeschmack wieder entschieden selbständig ist. Musikalisch interessant ist dabei, dass das in D-dur stehende Refrain vom Chor nicht auch in D, sondern in E wiederholt wird, [illegible] — Nr. 12 ist ein ebenfalls zweistrophiger Wechselgesang [illegible] zwischen Valborg und Ulla, wozu sich dann noch Björn, Olaf und der Chor gesellen. Der Hauptsatz in Gis-moll, sowie der Mittelsatz in E [illegible]

geben aber in ihren verschiedenen Motiven sowohl der werbenden Valborg wie dem gefühlvollen Verlangen des Elis und dem jungen Björn als dessen Echo [illegible] Gelegenheit ihre eigenen Empfindungen auszusprechen, der Elis »So streift in ewigen Wanderungen an die Grenze des Elfen« durch lässt die Verirrung der Gedanken des Elis der in dem [illegible] des Bundesschlusses die Rettung aus seiner Noth zu finden glaubt, solche Berührung mit dem Niedrigen auch in der Musik gerechtfertigt erscheinen, und der wiederkehrende Grundgedanke stellt überdies den eifrigen Gesamteindruck wieder her. — Im Folgenden tritt das [illegible] Volks eben wieder in den Vordergrund, anger etwas [illegible] entwickelt sich mit [illegible] geführten Tänzern, aber ein grosser Busten stört bald die Freude [illegible] Person der alten Helga, die nicht leiden will, dem Elis mit Valborg tanzt, wie mehr selbst auf ihn ein Recht erheben, woraus die bedauerliche Störung entsteht, dass der Wehmann dem Spott anheimfällt. Diese Scene und die folgenden (Finale), wo diesem der Sache ein Rath wendet. Eine Bewerberin tadelt und ihm in schneller Weise seine Herbeiführung meldet, dadurch aber die Situation dramatisch auf die Spitze treibt, wo ferner Olaf nochmals Stenen [illegible] zu sagen das Messer an die Kehle setzt — all das giebt dem Componisten Stoff zu lebensvollen dramatischen Gebilden, wobei die Musik der bewegten [illegible] bedarf, um den rasch wechselnden Situationen und dem Verhalten der einzelnen Personen dann zu folgen. Wenn trotzdem die Musik als solche nicht ganz unverständlich, so ist dies nur der Geschicklichkeit des Componisten in thematischer Arbeit zu verdanken, durch welche auch das kürzeste Gebild zu geregelter Selbständigkeit gelangt; der Gang der Modulation ist rasch, aber durchgängig logisch, nur bei einer einzigen Stelle fühlen wir einen Sprung, der dem Flusse des Ganzen schadet. S. 184 Takt 1 und 2. Der vorausgegangene Satz hätte unserem Tongefühle nach [illegible] abgeschlossen werden sollen; der Eintritt ein P-dur entbehrt der musikalischen und auch der declamatorischen Begründung, da der textliche Satz noch nicht beendigt ist. Aus dem Ganzen dieser weitangelegten Scene sind besonders hervorzuheben der A-dur-Satz ($^6/_8$ S. 187), Quartett und Chor, wo die Figur des Elis in fester melodischer Gestalt plastisch hervortritt und doch auch alle übrigen Personen sich charakteristisch neben ihm abheben. Man sehe S. 171 ff. die Eintritte derselben, namentlich des Elis mit seiner Hauptmelodie, vorher auch schon die Partien des Olaf, [illegible] Stoff zu solcher Arbeit; der Andante nicht nach Arbeit aussieht, den Rat geben. In den Schlusssätzen D-dur und D-moll, wo der Chor machtvoll dreinfällt und in den Jammer über die Scene in scharfen Rhythmen ausspricht, gewinnt der Act seine volle Tragik. Der Octavengesang der Valborg und des Elis erinnert an italienische und französische Manier; ist aber gleichwohl eine nur in kurzen Phrasen durchgeführte, springt bald wieder in wirkliche Mehrstimmigkeit [illegible] und wird [illegible] vom Chor unterbrochen, so dass man sich diese sonst ziemlich unbeliebte moderne Behandlungsweise hier gefallen lässt.

Wir glauben im Vorstehenden die wichtigsten musikalischen Momente hervorgehoben zu haben. Bringt schon wir noch, dass der Schwerpunkt in jedem Act im Schluss desselben liegt, und dass der Schwerpunkt aller drei Acte in den dritten fällt, so glauben wir hierin den Hauptgrund der dramatischen Wirkung zu sehen. Die Musik verdichtet sich in dem Masse, als der Conflict bedrohender wird, die leichteren inneren Partien fliegen dort, wo der Conflict noch nicht das Ganze beschäftigt oder eben erst der Boden gewährt wird. Dadurch erreicht der Componist, dass er die Musik wirken lassen kann, ohne dem Drama Schaden zu thun, und dass er dem dramatischen Leben Ausdruck giebt, ohne der Musik Gewalt anzuthun. Mag dabei Einzelnes verkehrt nicht genau erfunden, mag hie und wieder namentlich in der Modulation zu viel geschehen sein —

wir wollen darüber nicht rechten, weil nur der Gesammteindruck fehlt, den nur die Bühne geben kann. Diejenigen Stimmen, welche sich nach der lebendigen Aufführung in der Presse haben vernehmen lassen, reden wenig von solchen Unvollkommenheiten, dagegen viel von der trefflichen Totalwirkung und sind darüber merkwürdig einig (vgl. die Leipziger Blätter vom Anfang Februar dieses Jahres).

Wir glauben nach alledem nur unsere Pflicht zu erfüllen, wenn wir das Publikum und namentlich die Theaterdirectionen auf das Werk nachdrücklichst aufmerksam machen.

Noch ein Wort über die Ouvertüre, welche der Componist der Oper vorausgesetzt hat. Dieselbe kann, auch wenn man ihr als selbständigem Instrumentalstück nicht einen der Oper entsprechenden hohen Werth beizulegen vermag, doch als eine passende Theater-Ouverture bezeichnet werden. Einleitung und Mittelpartie des *Allegro* bringen das Bergmannslied und schildert es das Grollen des [illegible] *piano* [illegible] im vollen *forte* eines stark besetzten Orchesters, [illegible] dem *Allegro* (Es-moll $^4/_4$) ist ein selbständiges Thema eingeführt, das mit seinen Nebenthemen, Episoden u. s. w. eine stark leidenschaftliche Stimmung ausdrückt, aus welcher der Schluss dann in seinem jubelnden Es-dur wieder hervorgeht. Die Ouvertüre wird im Theater gewiss ihren guten Effect thun; für den Concertsaal scheinen uns die gewählten Farben zu real, stark und grell.

Der Clavierauszug ist vom Componisten und der Verlagshandlung sorgfältig hergestellt, nur leider etwas theuer; einzelne Nummern der Oper, die sich vom Ganzen loslösen lassen, sind vielleicht jetzt schon apart von der Verlagshandlung zu beziehen und werden sicherlich das Interesse um die [illegible] und seinem Autor vermehren.

Schliesslich aber wünschen und hoffen wir, dass der Componist bald wieder mit einem neuen Product hervortreten möchte; seine Kunstgesinnung und Bildung stellen uns sicher, dass nicht Ueberstürztes und Unfertiges ans Licht kommt. Wir sehen mit Spannung solchen neuen Productionen seiner Doppelbegabung entgegen und wünschen ihm nur recht viel Geduld und Fassung bei allen den nicht ausbleibenden Schwierigkeiten und Verdriesslichkeiten, die dem Operncomponisten in den Weg treten, und namentlich von Seite Solcher [illegible], bei denen man Verständniss und freundliches Entgegenkommen in erster Linie erwarten sollte.

Rückblicke auf die jüngst verflossene Münchener Concert-Saison

S. Wenn zugegeben werden muss, dass München's Musikleben während des letzten Jahrzehnts für die Musikgeschichte unserer Zeit eine der wichtigsten Quellen darbietet, so ist gewiss von Interesse, es im Gegensatz zu seinem früheren Stande seinen gegenwärtigen Stand zu veranschaulichen. Münchens musikalische Entwickelung der letzten Decenien gliedert sich aber von selber in drei Perioden: die erste ist jene, in welcher durch Lachner's segensreiche Bemühungen der Ruhm seines Orchesters und seiner Oper sich über die musikalische Welt verbreitete; die zweite wird charakterisirt durch Wagner's und Bülow's mächtigen reformatorische (echt »Zukunftsmusikalische«) Bestrebungen; die dritte begann mit Bülow's Abgang von hier und Aufführung des selbst von den begeistertsten Wagnerianern kühl aufgenommenen »Rheingoldes«.

Diesen letzten Abschnitt einer näheren Betrachtung zu unterziehen, ist unsere Absicht. Wenn uns hierzu hauptsächlich die Betrachtung der Concerte geeignet erscheint, so geschieht dies deshalb, weil gerade in diesen sich das musikalische Können einer Stadt am Besten spiegelt, während Opernaufführ-

rungen vom ersten Takt der Ouvertüre bis zum letzten Accorde das dann es von so vielen Zufälligen und Aeusserlichen beeinflusst wird, als dass sie den richtigen Massstab für den genaueren Werth eines Stückes geben könnten. Uebrigens ist aus der jüngsten Zeit der hiesigen Oper nichts besonders Erfreuliches anzuführen, als etwa die anderwärts schon genügsam besprochenen Aufführungen von Weber's »Euryanthe« und Gluck's »Armide«.

I.

Was nun jetzt die Concerte der musikalischen Akademie betrifft, so kann die Veränderung in deren Direction durch Uebergang des von Bülow verlassenen Taktstockes an Herrn Hofkapellmeister Wüllner nur als eine erfreuliche bezeichnet werden. Allerdings giebt es hier leider ohne Classe von ungenannten Musikliebhabern die Alles, was nicht Lachner ist, schlecht [illegible] werden. diese wissen an Wüllner eben so viel auszusetzen, als an Bülow. Sie thun aber Ersterem entschieden Unrecht und schaden der guten Sache und den wahren Kunstinteressen mehr, als sie denselben nützen.

Wohlthuend ist schon, rein äusserlich betrachtet, Wüllner's Ruhe und Sicherheit beim Dirigiren, vom besten Einfluss sind diese Eigenschaften auch auf das Orchester, welches die vielen unter Bülow vorgekommenen Wankungen und Schwankungen wieder vergessend, sofort zu der unter Lachner maassgebend gewesenen Klarheit und Präcision der Auffassung und Ausführung zurückzukehren. Nur Ein Wunsch dürfte in dieser Hinsicht noch auszusprechen sein: im forte möchten auch die [illegible] regelmässig doppelt besetzten Blasinstrumente etwas mässiger, wodurch manche Stellen an Deutlichkeit ungemein gewinnen würden, dagegen erscheint allerdings auch ein noch etwas zarteres piano erreichbar, als es jüngst der Fall war. Doch wenden wir uns zum Einzelnen!

In den drei im Abonnement gegebenen Concerten aufgeführten Symphonien waren von Beethoven (Nr. 8, 3 und 4), Mozart (Nr. 10 C-dur in drei Sätzen), Haydn (G-dur), Gade (Nr. 4 B-dur). Sonstige Orchesterstücke waren von Beethoven (Ouvertüre zu [illegible]), Mozart (Maurerische Trauermusik), Mendelssohn (»Meeresstille«-Ouvertüre), Schumann (Ouvertüre, Scherzo und Finale), Bargiel (Prometheus-Ouvertüre), Spontini (Olympia-Ouvertüre).

Im Allgemeinen ist über die Aufführung dieser Werke grösstentheils nur das Beste zu sagen. Ausserordentlich erquickend war insbesondere die vollständige Vorführung der beiden Symphonien von Mozart und Haydn, wir hoffen, bald wieder derartige herrliche [illegible] zu wenig gekannte Perlen echter Concerten [illegible] bewundern zu können. Die gute Wiedergabe der lieblichen Symphonie von Gade war mit Recht geeignet, diesem hier [illegible] wohl genug bekannten [illegible] Tonsetzer neue Freunde zu erwerben. Letzteres möchte wohl gar gelungen so wollen durch die [illegible] sich [illegible] Ouvertüre zu »Prometheus« von Bargiel, wir glauben, dass die Medea-Ouvertüre oder selbst die Symphonie dieses [illegible] Componisten ihn dem Publikum näher gebracht hätte. Ihren geradezu langweiligen Charakter erhielt leider Mendelssohn's gern gehörte Meeresstille-Ouvertüre durch zu langsames Tempo. Eine besondere Beachtung verdient das Concert ausser Abonnement am [illegible] Weihnachtsfeiertage, in welchem uns unser [illegible] Generalmusikdirector Franz Lachner seine IV. Suite unter eigener Direction als köstliche Weihnachtsgabe vorführte. Den Eingang dieses Concerts bildete die Coriolan-Ouvertüre von Beethoven. Nach dem ungeheuren Erfolge, den Lachner mit seiner V. Suite vergangene Ostern gehabt hatte, sah man auch dieser IV. Suite mit der allergrössten Spannung entgegen. Der Erfolg war [illegible] grossartig, das Orchester spielte [illegible] meisterhaft. Betreffs der Composition selbst mag erwähnt werden, dass diesmal die beiden letzten Sätze als Glanzpunkt des Werkes erschienen, während bei der V. Suite umgekehrt wohl die beiden ersten die meiste Bewunderung verdienen, ohne dass jedoch damit gesagt sein sollte, dass nicht auch die übrigen Stücke zu den schönsten Schöpfungen der Lachner'schen Muse gehörten. Der Lachner'schen Muse! — Leider auch der Lachner'schen Muse! In der That ist für das hiesige musikalische Leben nichts mehr zu beklagen, als dass Altmeister Lachner sich nicht entschliessen kann, die oberste Leitung desselben wieder in seine noch so vollkommen kräftige Hand zu nehmen. Die [illegible] hiervon soll allerdings, wie man aus bestunterrichteter Quelle versichert, in der mit der jetzigen Leitung der Hoftheaterintendanz [illegible] [illegible] liegen.

Von der Betrachtung dieser Orchesterwerke gehen wir zur Besprechung der aufgeführten Werke für ein Soloinstrument mit Orchester über. Vor Allem sind hier zwei Zierden unserer Hofkapelle, die Herren Brückner und Benno Walther zu erwähnen, welche das siebente beziehungsweise neunte Violinconcert von Spohr in so vollendeter Weise vortrugen, dass es unmöglich erscheint, dem Einen derselben vor dem Andern den Vorzug zu geben. Nur dürfte schon vielleicht Walther noch mehr das allgemeine Interesse in Anspruch, weil er überraschte, wie er ein noch ganz junger Mann schon zu den bedeutendsten Violinvirtuosen zu zählen ist, während Brückner's Meisterschaft schon längst von uns geliebt und bewundert wird. Das Clavierspiel vertraten die Herren Bärmann und Scholz. Ersterer in Gade's Frühlingsphantasie für Solostimmen, Orchester und Pianoforte, Letzterer in Beethoven's Tripelconcert für Pianoforte, Flöte, Violine (HH. Tillmetz und Venzl) und Streichinstrumente. Die Wahl dieser Compositionen ist so gut, derselben aufgeführt wurden, keine glückliche zu nennen. Die Gade'sche Composition, obgleich sie eine stimmungsvolle Grundstimmung und hübsche Motive genug enthält, entbehrt doch in ihrer sonderbaren instrumentalen Zusammenstellung, wobei auch Clavier und Singstimmen als Nebensache erscheinen, jeden inneren Grundes und kommt trotz ihrer Länge zu keinem rechten Kern. Das Beethoven'sche Concert aber sollte aus Verehrung für den [illegible] Ausgabe vorliegenden Meister in einem dermaligen Concert vor einem grösstentheils völlig dilettantischen Publikum nicht aufgeführt werden, denn wir bezweifeln nicht, dass dem Geschmack und dem Verständniss der Zeit [illegible] [illegible] Rechnung zu tragen sei. Ein Umstand für das feinere Ohr war dabei auch die grosse Verschiedenheit der Klangfarbe der drei Soloinstrumente, welche sich nicht recht zu einem Ganzen vereinigen wollten. Hierauf wäre aber in Anbetracht der gegen früher so verschiedenen Carrièren jedenfalls besonders zu achten gewesen. Ein recht [illegible] des Violoncellconcert von Eckert mag nur wegen seiner ausgezeichneten technischen Wiedergabe durch Herrn Müller erwähnt werden.

Den gesanglichen Theil der Concerte vertraten die Damen Gangl, Kaiser, Stehle, Vogl, Leonoff und Kaufmann. Im [illegible] Mozart'sche mit einer Arie aus »Paris« von Gluck und zwei Schubert'schen Liedern Frl. Ritter, die leider von uns [illegible] von uns scheiden will, den ihr gespendeten herzlichsten Liebenswürdige [illegible] dieser Künstlerin mit der [illegible] kräftigen Abwesenheit und der edlen Auffassung wird uns Manchem immer im besten Andenken verbleiben. Weniger Günstiges ist über die Leistungen der übrigen Damen zu sagen. Frl. Gangl, eine noch wenig über die Anfangsgründe erhobene junge Sopranistin mit ziemlich schwacher Stimme und ohne bedeutende Auffassung, versuchte sich mit Lachner's herrlicher Arie aus »Catharina Cornaro« und zwei Liedern von Rheinberger und Schumann. Ihr Auftreten in diesen Räumen muss geradezu als Anmaassung bezeichnet werden. Auch unsere auf dem Theater mit Recht so gefeierte

Stabile [illegible] daran dem Concertgesange [illegible] für allemal zu entsagen. [illegible] sang die bekannte schöne Arie aus [illegible] mit mangelhafter Coloratur und ohne [illegible] welche sie nur auf ein dadurch fast verdorbenes Lied von Max Zenger verwenden zu wollen schien. Auch Frau Vogl sang die Fidelio-Arie mit [illegible] Metallklange und [illegible] Wärme [illegible] jedoch [illegible] die hohen Töne [illegible] gezwungener Weise zu forciren. In keiner Weise wussten beiden Frl. Leonoff [illegible] mit den Damen Vogl und [illegible] gesungenen zwei wunderschönen Terzetten [illegible] zur Geltung zu bringen. Ziemlich befriedigend war hingegen der Vortrag der Mendelssohn'schen Concertarie durch Fräulein [illegible], welche zwar kaum je eine bedeutende [illegible] zu nennen sein wird, aber mit ihrem Material schon merkliche Fortschritte machte. Das Resumé dieser Betrachtung über den Concertgesang [illegible] gar [illegible] und lässt keinen erfreulichen Schluss ziehen auf den Boden wahrer Gesangskunst, welche gerade im Concertsaale recht kräftig sein könnte und sollte, da hierbei auf der Bühne etwaige Mängel durch Spiel, Decoration und andere Zuthaten mehr verschwinden. Wir freuen uns aber, später noch einige Damen erwähnen zu können, welche als Repräsentantinnen wahren [illegible] Concertgesanges dahin zu gelten vermögen.

Wenn wir uns schliesslich diesen Jahr [illegible] besprochene Nummern mit Inhalt von fünf Concerten denken, so finden wir als ganz consequente Folge, dass des Guten zu viel geboten wurde. Und in der That behielt jedes der Concerte war um eine oder zwei Nummern zu lang, so dass man sich am Schlusse immer [illegible] fühlte. Dazu kommt, dass leider noch die [illegible] Anordnung der Concertprogramme beibehalten wurde, wonach eine Symphonie [illegible] und für sich die meiste und gespannteste Aufmerksamkeit erfordert, den Schluss bildet. Es wäre daher vor Allem wünschenswerth, dass in diesem Punkte zu der früheren Einrichtung zurückgegangen würde. Es ist [illegible] nach dem Hochgenusse einer Beethoven'schen Symphonie [illegible] hinzugeben, nachdem man bereits sechs oder sieben andere Musikstücke gehört hat. Derartige Monstre-Sachen, die keine so gespannte Aufmerksamkeit erheischen, gehören passend in die zweite [illegible] eventuell würde aber auch dann eine Verminderung solcher Piècen für einen Abend nicht schaden.

(Schluss folgt.)

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

※ **Wien.** [illegible] — vor [illegible] Vorstellungen [illegible] des [illegible] Gesangs-[illegible] — Wagner's Meistersinger über die Bretter des Opernhauses gegangen. [illegible] und 2 [illegible] in dem [illegible] Hause so schroff gegenüber, dass [illegible] des [illegible] halle [illegible] wurde [illegible] eigentlichen Kellers, welche den Schluss des zweiten [illegible] in den Zuschauerraum fortpflanzen. Das dritte [illegible] doch dürfte sehr zu bezweifeln sein, ob die Oper sich auf dem Repertoire erhält, wenn erst einmal der Reiz der Neuheit abgestreift ist.

※ **Kopenhagen.** Die Oper brachte zu Mozart's Geburtstag den »Don Juan« zur [illegible] Theil neuer Besetzung und nach neuer [illegible] und [illegible] leider [illegible] Correspondenz [illegible] nach der deutschen [illegible] doch [illegible] verdient hätte, was auch die dänische Kritik [illegible] in Paris gehört [illegible] Im Ganzen war diese [illegible] schon [illegible] früheren [illegible] Werken. Doch waren [illegible] Kräfte [illegible] Aufgabe gewachsen. Eine grosse Mattigkeit [illegible] dem dänischen Opernbetrieb [illegible] Die Bässe und Baritone und die Chöre und das Orchester [illegible] aber [illegible] den Solisten [illegible] zu stark. [illegible] hiesiger Don Juan-Aufführungen, dass man den »Don Juan« durch [illegible] wodurch man [illegible]

das lieben Gott zum Handlanger des Teufels mache, ist jetzt glücklich verschwunden. Das schöne Piano-Quartett wird leider noch [illegible] Die Recitative der Oper, deren [illegible] stellt den [illegible] Dialog [illegible] mit Recht gestrichen! Ich war [illegible] dass der Kapellmeister [illegible] (Schluss folgt.)

※ **Lüneburg.** (L. Anzeiger.) [illegible] Nr. [illegible] eine Correspondenz aus Lüneburg [illegible] Tod und die dadurch [illegible] Vacanz be[illegible]. Wenn wir diese [illegible] Correspondenz [illegible] Uebrigen unterschreiben, so bedarf der Ausspruch [illegible] einer Stadt [illegible] entgegen [illegible] nicht [illegible] zu werden [illegible] Berichtigung. Es hat nämlich dieser Ausspruch nur Geltung [illegible] des Gesangs [illegible] Im Uebrigen hat der Verstorbene während der 17 Jahre seines hiesigen Wirkens den [illegible] Feld der Vocalmusik [illegible] bestellt, wovon die Protocolle des [illegible] Musikvereins [illegible] Beweis führen. In den ersten Jahren seines Hierseins [illegible] Musikverein, welcher seine [illegible] eigenen [illegible] keine Gelegenheit bot, hat er mit vereinten [illegible] welche die beiden Gesang[illegible] geleitet und zugleich in Verbindung mit dem Instrumentalverein unter der Leitung des [illegible] Vocal- und Instrumental-Concerten Mendelssohn's »Walpurgisnacht« und »Lobgesang«, sowie Symphonien und Ouverturen unserer [illegible] aufgeführt. Von [illegible] später [illegible] Dirigent des Musikvereins [illegible] in dessen Leitungen und Abonnement-Concerten. [illegible] wir nur einen erinnern; von Händel »Judas Maccabäus«, »Josua«, »Alexanderfest«, »Samson«, [illegible] von Bach die [illegible]-Passion, einen Theil des Weihnachts-Oratoriums, von Mozart [illegible] von Mendelssohn [illegible] »Loreley« [illegible] Frühlings-Phantasie von Schumann, [illegible] und in dem [illegible] Theile dieser Concerte sämmtliche Symphonien von Beethoven, Mozart, die grösseren von Haydn, [illegible] von Mendelssohn, zwei von [illegible] eine von Franz Schubert, [illegible] Mendelssohn's Ouverturen [illegible] »Schönen Melusine« [illegible] aufgeführt. [illegible] Künstler die Sonderaufgabe [illegible] Leistungen [illegible] Gebiete [illegible] Wenn derselbe [illegible] unserer Stadt entsprechend [illegible] dass der [illegible] Männergesang in unserer Stadt [illegible] Aufgang, [illegible] dessen Vereine [illegible] Was [illegible] bestrebt [illegible] Jugend [illegible] Grosse hat [illegible] Unsere [illegible] Frieden seiner Asche!

※ Unter den musikalischen Novitäten der letzten Wochen befindet sich ein grösseres Werk von Degenhardt: »Die Sühnung [illegible]« [illegible] Theilen von [illegible] für Chor, Soli und Orchester componirt von [illegible] Leipzig, Breitkopf und Härtel. (Clavierauszug Pr. [illegible] Thlr.), über welches demnächst ein eingehender Bericht erfolgen wird.

*) Es fehlt nicht [illegible] leider die Verbindlichkeit [illegible] doch [illegible] Da die Aufführung dessen was der Componist gewollt hat [illegible] die Besprechung von Gogler's Ausgabe des »Don Juan« in Nr. [illegible] Weil man jetzt [illegible] Clavier [illegible] mit Musik proben und in [illegible] Concerten oder [illegible]-Concerten mit Orchester, so glaubt man auch, dass es nur [illegible] dürfe. Wenn es nur [illegible] nicht in die [illegible] soll zum Grunde der [illegible] Naturwahrheit, so ist nur gut, dass unsere besten [illegible] Musiker und den Gesang liebende und fördernde Künstler waren, als dass sie sich [illegible] von dem geraden [illegible] Wege ablenken liessen, und unsere Pflicht kann nicht anders sein als die, ihre Intentionen auszuführen.

ANZEIGER.

[46] Im Verlage von **Robert Seitz** in Leipzig u. Weimar erschien

SUITE
für Clavier
in vier Sätzen
von
Franz Lachner.
Op. 142. Preis 1 Thlr. 5 Ngr.

Es ist gewiss höchst interessant, von dem Componisten der allgemein beliebten Orchester-Suiten nun auch eine Suite für Clavier allein kennen zu lernen.

In acht Tagen erscheint von demselben Componisten

Suite für Pianoforte und Violine
Op. 144. Preis 1 Thlr. 4 Ngr.

Vier Gesänge für drei Männerstimmen
(Soloquartett oder Chor).
Op. 41. Partitur und Stimmen Pr. 24 Ngr.
Stimmen allein 14 Ngr.

---

[46]

Warnung vor Täuschung.

Die in München unter dem Namen [illegible] neu erschienenen Sprichwörter dürften wohl dieselben sein wie „Sprichwörter für 4 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte von Anton André Op. 32", welches Werk [illegible] Verlag erschienen ist. Ich lasse nun eine neue Auflage von Ant. André Op. 32 erscheinen [illegible] Publicum, [illegible] Erscheinung zeigt, welchen Werth das Werk von A. André hat.

In neuer Auflage sind erschienen

Ant. André, Op. 34	Sinfonie [illegible] gross. Orch.	3 Thlr.	24 Ngr.
—	dieselbe für [illegible] Orchester	4	24
—	dieselbe für Pfte. zu 4 Händen bearbeitet	1	24
—	dieselbe für Pfte. zu 4 Händen mit V [illegible]	1	14
— Op. 41	12 leichte Stücke für Pfte. zu 4 Händen	—	24

Letztere waren auch unter dem Namen A. Diabelli nachgedruckt [illegible] im Jahre 1838. **Joh. André.**

---

[47] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ein deutsches Requiem
nach Worten der heiligen Schrift
für
Soli, Chor und Orchester
(Orgel ad libitum)
componirt von
Johannes Brahms.
Op. 45

Partitur 8 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 8 Thlr.
Chorstimmen: Sopran und Bass à 17½ Ngr. Alt und Tenor à 20 Ngr. Solostimmen 5 Ngr.
Clavier-Auszug mit Text 4 Thlr. 15 Ngr.
Clavier-Auszug zu vier Händen 3 Thlr. 15 Ngr.

---

[45] Neuer Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Compositionen von Sigismund Blumner.

Humoreske für das Pianoforte. 14 Ngr.
Wiegenlied für das Pianoforte. 14 Ngr.
Variationen in G dur für das Pianoforte zu vier Händen von W. A. Mozart. Zum Concert-Vortrag zweihändig arrangirt. 20 Ngr.
Menuett aus der Symphonie in D dur Nr. [illegible] von J. Haydn, für das Pianoforte bearbeitet. 10 Ngr.

---

[48]

Der Clavierunterricht

hat für Lehrer und Schüler einen sehr grossen Theil seiner [illegible] durch die in den Clavierunterrichtsbriefen von **A. Hennes** entwickelte Lehrmethode verloren. Diese [illegible] Pädagogen [illegible] anerkannte [illegible] Begründung [illegible] in dem streng systematischen Lehrgange, [illegible] der neuartigen Uebungsstücke, und [illegible] dem Umstande, dass der Schüler durch die Verbindung des Theoretischen mit dem Technischen [illegible] das ganze Tonsystem erhält. Nachdem im Jahre 1866 drei [illegible] Auflagen [illegible] verbraucht hat, ist soeben die **elfte** Auflage erschienen und dürfte dieses schon der Beweis [illegible] diese Lehrmethode sich auf [illegible] Wege bewährt hat. [illegible] des ersten Cursus [illegible] für das erste Unterrichtsjahr [illegible] 1 Thlr. Preis des [illegible] Cursus (von denen der [illegible] Compositionen [illegible] jeder 1⅓ Thlr. Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen [illegible] **C. A. Händel** [illegible] durch den Erpedition der Clavierunterrichtsbriefe in Wiesbaden. Durch letztere gratis und franco [illegible] über die Verbreitung der Clavierunterrichtsbriefe mit Angabe der betreffenden [illegible] welche schon seit längerer Zeit nach diesem Werke unterrichten.

Da in Thüringen [illegible] Gotha und Sonneberg [illegible] Württemberg, Bayern und [illegible] Herren Clavierlehrer [illegible] noch sehr häufig nach älteren Lehrmethoden unterrichtet [illegible] besonders zu empfehlen [illegible] von [illegible] Lehrern aus den übrigen Theilen Deutschlands das Werk [illegible] als Clavierschule [illegible] Zu einer solchen Bestellung [illegible] Anwendung einer [illegible] Adresse [illegible] an die Exped. der Clavierunterrichtsbriefe in Wiesbaden.

---

[49] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SONATE
in G moll
für Pianoforte
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 105.
Preis 1 Thlr.

SONATE
in B dur
für Pianoforte
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 106.
Preis 1 Thlr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Warner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 16. März 1870. | Nr. 11. | V. Jahrgang.

Ueber die Eintheilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen bei den ältesten Mensuralisten.

Von H. Bellermann.

In Anschluss an meine vor längerer Zeit in diesen Blättern mitgetheilte Abhandlung über das elfte Capitel der *Ars cantus mensurabilis* des Franco von Cöln (vergl. Jahrgang 1869 Nr. 43 u. 44) will ich jetzt die Eintheilung der Intervalle, wie wir sie bei anderen mittelalterlichen Schriftstellern des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts finden, wiedergeben. Ich habe a. a. O. pag. 339 gezeigt, was die mir bekannten Handschriften des Franco in Bezug auf diesen Gegenstand alle corrumpirt sind, wie aber aus der Vergleichung derselben sich mit der grössten Sicherheit erweisen hat, dass des Franco eigene Eintheilung keine andere als folgende sein kann: A. Die Consonanzen zerfallen in drei Klassen: a. vollkommene: der Einklang und die Octave, b. mittlere: die Quinte und die Quarte, c. unvollkommene: die grosse und die kleine Terz. B. Die Dissonanzen zerfallen in zwei Klassen: a. unvollkommene: die grosse und die kleine Sexte, b. vollkommene: der halbe Ton, der ganze Ton, der *tritonus* mit der falschen Quinte, die kleine Septime und die grosse Septime. — Die von mir nachgewiesenen Schreibfehler in den Handschriften der *ars cantus mensurabilis* müssen schon früh eine Verbreitung gefunden haben und haben auf die gleichzeitigen oder nicht viel späteren musikalischen Schriftsteller ihren nachtheiligen Einfluss ausgeübt, indem sie in die Schriften einiger derselben übergegangen sind, woraus wir sehen, dass auch in jenen Zeiten häufig die Theoretiker nicht genügende Kenntnisse in der praktischen Musik besassen, sondern die Arbeiten Anderer auf gut Glück nachschrieben. Als einen selbständigen Schriftsteller nenne ich jedoch den Johannes de Garlandia*) von welchem uns durch Coussemaker's *Scriptores* Band I folgende zwei Werkchen zugänglich geworden sind. Das erste derselben ist in dem *Tractatus de musica* des verdienstvollen Compilators Hieronymus de Moravia erhalten und trägt bei Coussemaker den Titel: Johannes de Garlandia *de musica mensurabili positio* (Bd. I. S. 97—117), das andere rührt nach dem Titel zu schliessen nicht unmittelbar vom Johannes selbst her, sondern ist aus dessen Schriften zusammengetragen: *Introductio musicae secundum Magistrum de Garlandia* (Bd. I. S. 157—175). In dem erst genannten Werkchen sagt der Verfasser, dass es dreizehn Intervalle oder Concordanzen**) (d. i. Zusammenklänge) gebe, welche folgendermassen eingetheilt werden (vergl. S. 104 und 105):

A. Consonanzen. Diese zerfallen in drei Unterabtheilungen:

a. vollkommene Consonanzen: Einklang und Octave,
b. mittlere: Quinte und Quarte,
c. unvollkommene: grosse Terz und kleine Terz.

B. Dissonanzen. Diese haben ebenfalls drei Unterabtheilungen, abweichend von der *ars cantus mensurabilis*, wo nur zwei: vollkommene und unvollkommene unterschieden wurden. Aber auch die Eintheilung selbst ist nach einem durchaus anderen Princip als dort geschehen, wie wir gleich sehen werden:

a. unvollkommene: die grosse Sexte und die kleine Septime,
b. mittlere: der ganze Ton und die kleine Sexte,
c. vollkommene: der halbe Ton, die grosse Septime und der *tritonus*.

Diese uns befremdende Eintheilung der Dissonanzen wird

---

*) Es giebt zwei musikalische Schriftsteller dieses Namens. Johannes de Garlandia der ältere ist um 1190 in England geboren. Nachdem er zunächst die Schule in Oxford besucht, ging er etwa um 1210 auf die Universität zu Paris und wurde daselbst Doctor. Einige Jahre später errichtete er zu Garlande eine Schule, nach welcher man ihn Johannes de Garlandia nennt. Im Jahre 1229 verliess er Paris und erhielt eine Stelle an der neu gegründeten Universität zu Toulouse. Wenige Jahre darauf 1231 kehrte er jedoch nach Paris zurück, wo er die Schule zu Garlande wieder eröffnete. Kiesewetter scheint er nicht mehr lange gelebt zu haben; sein Todesjahr ist nicht bekannt. — Der jüngere Schriftsteller dieses Namens lebte ungefähr hundert Jahre später, im 14. Jahrhundert. Vergl. Coussemaker *Script.* III S. VII. Sehr abweichend hiervon ist die Notiz bei A. W. Ambros, Geschichte der Musik II. S. 110.

**) Das Wort *Concordantia* bedeutet nach der Terminologie des Mittelalters nicht, in unserem modernen Sinne Consonanz, wohl überhaupt Intervall, sondern soviel wie Symphonia, Zusammenklang, wenn es auch die genaue Uebersetzung ist. Die Concordanzen oder Zusammenklänge zerfallen in wohlklingende oder *concordantiae* und das, was wir Dissonanzen nennen, *dissonantiae* oder *discordantiae*. Vergl. Cap. XI des Joh. de Garlandia S. 104: *Concordantiarum quaedam dicuntur concordantiae. Concordantia dicitur esse quando duae voces junguntur in eodem tempore, ita quod una possit compati cum alia secundum auditum. Discordantia dicitur contrario modo.* Ich werde jedoch unsere heutige Terminologie so genau wie möglich anwenden, Consonanzen und Dissonanzen sprechen. Bei den Intervallen muss man wieder einen melodischen und symphonischen Gebrauch unterscheiden, wonach sie entweder *Conjunctio* oder *Concordantia* und

S. 100 in dem Kapitel *de consonantiis et dissonantiis, scilicet quae magis concordant et quae minus* durch die Zahlenverhältnisse zu erklären versucht. Nach der daselbst angegebenen Folge der Intervalle müssten aber der ganze Ton und die kleine Septime die unvollkommenen Dissonanzen und die grosse und die kleine Sexte die mittleren bilden. Aber schon durch den Umstand, dass der ganze Ton mit seinem ziemlich einfachen Verhältniss 8 : 9 Dissonanz, die grosse Terz dagegen mit ihrem complicirten 64 : 81 [illegible] Consonanz ist, ist das ganze System inconsequent. Zum besseren Verständniss lasse ich das ganze Kapitel in freier Uebersetzung folgen. Der Coussemaker'sche Text ist nicht frei von Fehlern, die ich angeben und berichtigen werde. (Vergl. Sr. I. S. 100.)

»Von den Consonanzen heisst die erste der Einklang, »welcher in vollständiger Gleichheit besteht. Die zweite »ist die Octave, welche in dem Verhältniss 1 : 2 *) steht, »die dritte die Quinte, 2 : 3, die vierte die Quarte, 3 : 4, »die fünfte ist die grosse Terz, welche ein kleineres Verhältniss darstellt als die kleine Terz, so dass sie sich wie »64 : 81 **) verhält; die sechste ist die kleine Terz, welche »ein kleineres Verhältniss als die anderen folgenden [Intervalle] darstellt, so dass sie sich wie 27 : 32 verhält.

»Daher gilt die Regel: diejenigen Intervalle, welche »sich der Uebereinstimmung mehr nähern, sind die consonirenden und diejenigen, welche sich der Uebereinstimmung weniger nähern, sind die weniger consonirenden. Deshalb dissoniren sie nicht nach dem Gehör. »Aber diese sechs vorher genannten ***) Arten kommen »der Uebereinstimmung sehr nahe. Dagegen sind die folgenden anderen sieben Arten weit von der Uebereinstimmung entfernt. Es consoniren daher die ersten sechs gut »und werden Consonanzen (*concordantiae*) genannt, die »anderen [sieben] aber consoniren nicht, sie dissoniren »vielmehr und werden deshalb Dissonanzen (*discordantiae*) »genannt.

»Von den Dissonanzen ist der *tritonus* die erste, »weil sie die vollkommenste ist, deswegen weil sie weiter »[als alle übrigen] von der Uebereinstimmung entfernt und »in dem Verhältniss 512 : 729 †) steht. Die zweite Dissonanz ist der halbe Ton, welcher sich wie 243 : 256 verhält, die dritte ist die grosse Septime, welche sich wie »[illegible] : [illegible] verhält, die vierte ist die grosse Sexte, welche »sich wie 32 : 54 verhält, die fünfte ist die kleine Sexte, »welche sich wie 469 : 768 ††) verhält, die sechste ist die »kleine Septime 9 : 16 und schliesslich die siebente ist »der ganze Ton 8 : 9.

»So ergeben sich die sieben Dissonanzen und welche »von diesen mehr und welche weniger dissoniren. Und jede »Dissonanz endlich hat vor einer vollkommenen und mittleren Consonanz [also vor dem Einklang, der Octave, »Quinte und Quarte] den Werth einer mittleren Dissonanz. »Und dieses gilt vornehmlich von dem Einklang und der »Octave. Man muss wissen, dass eine Dissonanz einmal »vor einer vollkommenen Consonanz gesetzt wird, wegen »der musikalischen Farbe wegen *). Dies möge über die »Intervalle genügen.«

In dem anderen Werke dieses Schriftstellers, in der *introductio musicae secundum Magistrum de Garlandia* wird ebenfalls die Anzahl der diatonischen Intervalle auf dreizehn angegeben, zunächst in folgender Reihenfolge, woraus man sofort erkennen wird, dass der uns überlieferte Text ebenfalls nicht zuverlässig und [sicherlich noch an vielen andern Stellen] corrumpirt ist: *Prima tredecim speciarum* [*specierum*] *vocatur unisonus, secunda tonus, tertia semitonium, quarta ditonus, quinta semiditonus, sexta diatessaron, septima diapente, octava tritonus, nona semitonium cum diapente, diapason; aliae quatuor sunt compositae, scilicet tonus cum diapente, ditonus cum diapente, semiditonus cum diapente.* — Weiter unten, wo die Intervalle einzeln ausführlich besprochen werden, ist jedoch die richtige Reihenfolge zu finden, nämlich: *Unisonus, tonus, semitonium, ditonus, semiditonus, diatessaron, tritonus, diapente, diapason* und nun folgt *tonus cum diapente, semitonium cum diapente, ditonus cum diapente* und *semiditonus cum diapente*, woraus zu ersehen ist, dass auch *compositae* (*concordantiae*) nur auf den Namen der Intervalle, nicht aber etwa auf ihre Anwendung in der Musik bezieht.

Eigenthümlich ist es, dass wir bei allen mittelalterlichen Schriftstellern immer nur zwölf oder dreizehn Intervalle angegeben finden, obgleich die diatonische Tonleiter bekanntlich vierzehn verschiedene Intervalle zählt. Alle unterlassen es, neben dem *tritonus* die Umkehrung desselben, die sogenannte falsche oder verminderte Quinte besonders anzuführen, offenbar aus dem Grunde, weil sie scheinbar von derselben Grösse ist. Dass also gar der auf sie zu sprechen kommt, ist Johannes de Garlandia, indem er sich bei der Erklärung des *tritonus* pag. 163 folgendermassen ausdrückt: *Tritonus est conjunctio quatuor vocum & dispositio trium tonorum, sine aliquo semitonio, & dicitur a tria, quod est tres, & tonus: quasi tribus tonis constans. Et invenitur inter F & ♮ (quasi b) & inter b et e, gravibus acutis et superacutis litteris: sicut patet hic.* **)

[musical notation]

---

*) Ich gebe hier nach heutigem Gebrauch die Schwingungsverhältnisse der Intervalle im Auge habend die kleinere Zahl bei der grösseren: 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4 etc. während die Mittelalter schon nach Saitenlängen rechnend die grössere Zahl voranstellten, z. B. 2 : 1, 3 : 2 etc., was uns jedoch unbequem geworden ist.

**) Im Text bei Coussemaker ist das Verhältniss der grossen Terz mit *est super unpli et partiens LX quartas* (81 : 64) falsch angegeben. Das *complens* statt *et sexagesimoctava* heissen (64 + 17 = 81) [81]. Es ist jedoch nicht einzusehen, wie die grosse Terz ein kleineres Verhältniss darstellen soll, als die kleine, wenn Joh. de Garl. nicht die Zahl 64 : 81 für richtig hält; was nicht wohl anzunehmen ist. Er hat daher wahrscheinlich statt ein »kleineres« ein »grösseres« Verhältniss sagen wollen.

***) Lies im Text bei Coussemaker »nominatae« statt »nominatae«.

†) *accipitur super duarum tantum et septem partium quingentas duodecimas* mit *LXXXXIX ad quingenta XII*. Coussemaker setzt *DCCXXIX ad quingenta XII*. Die Alten sahen im *tritonus* als aus drei ganzen Tönen im Verhältniss 8 : 9 bestehend vor, die ihnen in sehr complicirte Verhältnisse (8 · 9 + 8 · 9 + 8 · 9 = 512 : 729). Nach moderner Berechnung ist der Tritonus 8 : 9 · 8 · 9 ... [illegible] = 32 : 45.

††) Die übrigen Verhältnisse bei Johannes de Garlandia zu haben herrührend, daher die unnöthig grossen Zahlen einzelner Intervalle. Das Verhältniss der grossen Septime ist besser auszudrücken durch [illegible] das der grossen Sexte durch 16 : 27. Bei der kleinen Sexte (*semitonium cum diapente* = 2 : 3 + 243 : 256 = 486 : 768 = 81 : 128) sind überdies ganz falsche Zahlen angegeben. Es heisst der betreffende Text, wie ihn Coussemaker bringt: *Quinta est semitonium cum diapente, et accipitur super CCXLIII partium CCCCLXXXVI ad septingenta VIII ad CCCCLXXXVI*. Es sollte aber heissen: *et accipitur super CCLXXXIII partium CCCCLXXXVI et septingenta LXVIII ad CCCCLXXXVI* (486 : 768).

*) *Sciendum est quod unaquaeque ponatur discordantia ante perfectam concordantiam sive causa coloris in musica.*

**) Der Tritonus ist die Verbindung von vier Stufen oder die Aufeinanderfolge von drei ganzen Tönen ohne irgend einen halben Ton und er heisst daher so von *tria*, d. h. drei und *tonus*, gleichsam aus drei ganzen Tönen bestehend. Er findet sich zwischen *f* und *h*, und *b* und *e* zwischen den Tönen als in der tiefen, hohen und ganz hohen Tonstufen, wie das Beispiel zeigt. (Das Beispiel enthält das Intervall jedoch nur in einer Lage.)

Item tritonus aliter potest figurari, scilicet per quinque voces pro tono duo & semitonia computando, & tunc quinque voces quatuor aequipollent ut in exemplo inter ♮ et f. & inter e & ♭ graviorem, acutis superacutis litteris sicut patet hic in exemplo *)

Und vorher hat er ausdrücklich die Zahl der Intervalle auf dreizehn angegeben: *Sunt autem XIII species cantus nec plures nec pauciores, quia modo debito rationes numeri tenent, et istae XIII species locantur de numero relato ad suas proportionales.*

Aristoteles (Pseudo-Beda) giebt (Coussem. Sc. I, S. 259) nur zwölf Intervalle an, indem er den *tritonus* mit der falschen Quinte gänzlich übergeht. Die folgende Auseinandersetzung über Consonanzen und Dissonanzen ist confus und führt zu keinem Resultat.

Hierauf haben wir uns zum Anonymus I zu wenden, von welchem Coussem. Sc. I, S. 296 u. f. einen ausführlichen *tractatus de consonantiis musicalibus* bringt. Derselbe zählt die dreizehn diatonischen Intervalle der Grösse nach auf. *Tredecim* **) *consonantiae sunt quibus omnis cantus ecclesiasticus contexitur, scilicet unisonus, semitonium, tonus, semiditonus, ditonus, diatessaron, tritonus, diapente, semitonium cum diapente, tonus cum diapente, semiditonus cum diapente, ditonus cum diapente, ultimo diapason in se claudens omnes alias. Cumque tam paucis consonantiis tota vocum harmonia formatur, utilissimum est eas altae memoriae commendare, nec prius ab hujusmodi studio quiescere, donec vocum intervallis, signis, lineis, spatiis, proprietatibus ceterisque ad musicam spectantibus cognitis harmoniae totius facillime quant quis comprehendere notitiam. Has igitur consonantias dulciter musicus connectens, componitque suos cantus in equal primum tempore terretque ... Harum consonantiarum in quarum voces in eodem tempore proferuntur quaedam concordant aliaeque discordant etc.* Nach dieser Auseinandersetzung folgt die Eintheilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen, nämlich Consonanzen a) vollkommene: Einklang und Octave; b) mittlere: Quinte und Quarte; c) unvollkommene: die beiden Terzen. Dissonanzen a) vollkommene (vier): der halbe Ton, der *tritonus*, die kleine Sexte und die grosse Septime; b) unvollkommene (drei): der ganze Ton, die grosse Sexte und die kleine Septime. Diese Eintheilung stimmt genau mit der verdorbenen Lesart der *ars cantus mensurabilis* überein, wie sie uns Hieronymus de Moravia in seinem *tractatus de musica* überliefert hat, und unzweifelhaft ist auch dort ihr Ursprung zu suchen. Im Folgenden hat unser Anonymus jenen Text mit seinen Fehlern vollständig erklärt und jedes Intervall ausführlich besprochen.

(Fortsetzung folgt.)

*) Der Tritonus kann auch anders dargestellt werden, nämlich durch fünf Stufen, indem man für einen ganzen Ton zwei halbe ansetzt und dann sind die fünf Stufen mit jenen vieren von gleichem Werth. Dies findet statt zwischen ♮ und f und zwischen e und ♭ in allen Tonlagen.

**) Dreizehn Intervalle giebt es, in denen sich der ganze Kirchengesang bewegt: nämlich der Einklang etc. ... bis zur Octave, welche alle andern umschliesst. Und da die ganze Harmonie der Töne aus so wenigen Intervallen sich bildet, so ist es sehr nützlich, dieselben dem Gedächtnisse fest einzuprägen und nicht eher von diesem Studium zu ruhen, bis man nach Kenntnissnahme der Intervalle, der Töne, der Zeichen, der Linien, der Zwischenräume, der Eigenschaften und was sonst auf die Musik bezieht, die Wissenschaft der ganzen Harmonie auf den leichtesten erfassen kann. Diese Intervalle also wenn der Musiker zierlich verbindet, und wenn er seine Gesänge componirt, so muss er mit den ersten beginnen und bis zum letzten gehen. — Wenn die Töne dieser Intervalle zugleich gleichzeitig vorgetragen werden, so bilden einige Consonanzen, andere Dissonanzen u. s. w.

Beethoveniana.

(Mittheilungen von Gustav Nottebohm.)

XXIII.

(Die Coda des ersten Satzes der achten Symphonie.) Der erste Satz der Symphonie in F-dur Op. 93 war anfänglich um 34 Takte kürzer und es ist sehr wahrscheinlich, dass er in dieser kürzeren Fassung zur ersten Aufführung gelangte. Beethoven's spätere und vermuthlich in der ersten Hälfte des Jahres 1814 vorgenommene Änderung und Verlängerung beginnt mit dem neunten Takt auf S. 18 der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur. Von dem früheren, kürzeren Schlusse kann uns augenblicklich nur eine alte geschriebene Pauken-Stimme eine annähernde Vorstellung geben. Von dem bezeichneten Takte an (es ist der Takt mit der Fermate) waren den Pauken noch folgende acht Takte vorgeschrieben:

XXIV.

(Die Sonate Op. 96.) Die Zeit der Entstehung der Sonate für Pianoforte und Violine in G-dur Op. 96 ist bisher verschieden und zum Theil unrichtig angegeben worden. Sie wird aber durch folgende Erscheinungen sicher gestellt.

Auf den letzten Blättern eines Skizzenbuches,*) welches grösstentheils mit Arbeiten und Entwürfen zur siebenten und achten Symphonie angefüllt ist, kommen Entwürfe zum zweiten, dritten und vierten Satz der genannten Sonate vor. Ein Entwurf beginnt so:

*) Im Besitz der Erben C. Petter's in Wien.

11*

Coda

Ein darauf folgender Entwurf lautet so:

cresc. p

Aus der Stellung dieser Entwürfe geht hervor, dass sie später geschrieben wurden, als die zu den zwei Symphonien. Das Original-Manuscript der siebenten Symphonie hat das Datum: »1812 13ten May«; das der achten Symphonie ist datirt: »Linz im Monath October 1812«. Folglich kann die Sonate Op. 96 — mit Ausnahme des ersten Satzes, von dem wir nicht bestimmen können, ob er früher oder gleichzeitig oder etwas später geschrieben wurde — nicht vor October 1812 geschrieben oder fertig geworden sein.*)

Nun steht in der Linzer »Musikalischen Zeitung« vom 26. Januar 1813 ein Bericht aus Wien, geschrieben am 4. Januar 1813, welcher lautet: »Der grosse Violinspieler Herr Rode*) hat dieser Tage ein neues Duett für Pianoforte und Violin mit Sr. k. Hoheit dem Erzherzog Rudolph bei Sr. Durchl. dem Fürsten Lobkowitz gespielt. Die Composition dieses neuen Duetts ist von Hrn. Ludwig van Beethoven; es lässt sich von diesem Werke weiter nichts sagen, als dass es alle seine übrigen Werke in dieser Art zurück lässt, denn es übertrifft sie fast alle an Popularität, Witz und Laune.«

Dass das in diesem Bericht erwähnte Duett nichts anderes sein kann, als die Sonate in G-dur Op. 96, wird durch Benutzung einiger Stellen aus dem Briefwechsel Beethoven's mit Erzherzog Rudolph ausser Zweifel gestellt. Beethoven schreibt einmal (Köchel's 83 Briefe Nr. 4): »Morgen in der frühesten Frühe wird der Copist an dem letzten Stücke anfangen können, da ich selbst unterdessen noch an mehreren andern Werken schreibe, so habe ich um der blossen Pünktlichkeit willen mich nicht so sehr mit dem letzten Stücke beeilt, um so mehr, da ich dieses mit mehr Ueberlegung in Hinsicht des Spiels von Rode schreiben muss. Wir haben in unseren Finalen gern rauschendere Passagen, doch sagt dieses R. nicht zu und — schenirte mich doch etwas. — Uebrigens wird Dienstags alles gut gehen können.« — In einem anderen Briefe (83 Briefe Nr. 5) schreibt Beethoven: »Rode's schulangend haben I. Kais. H. die Gnade mir die Stimme durch Ueberbringer dieses übermachen zu lassen, wo ich sie Rode sodann mit einem billet doux von mir schicken werde. Er wird das die Stimme schicken gewiss nicht übel aufnehmen« u. s. w. — Ferner schreibt der Erzherzog an Beethoven**) u. a.: »Uebermorgen Donnerstag ist um ½ 6 Uhr abends wieder Musik bei dem Fürsten Lobkowitz, und ich soll daselbst die Sonate mit dem Rode wiederholen« u. s. w.

Aus allen diesen Mittheilungen geht hervor: erstens, dass die Sonate Op. 96 gegen Ende des Jahres 1812 componirt und wahrscheinlich zum ersten Mal am Dinstag den 29. Dec. 1812 in einer Gesellschaft bei Fürst Lobkowitz gespielt wurde; zweitens, dass sie mit Rücksicht auf Rode's Spiel geschrieben wurde.***) So hat denn Carl Czerny Recht, wenn er S. 87 des vierten Theils seiner grossen Pianoforte-Schule sagt: »Diese Sonate (Op. 96) wurde um 1812 für den berühmten Violinkünstler Rode geschrieben.«

Auffallend ist die Aehnlichkeit des Anfangs des letzten Satzes der Sonate mit dem Lied des Sohnes in J. A. Hiller's Operette »Der lustige Schuster«, welches so anfängt:

Vivace

Der Kai-ser-um blei-bet, nun war Tral-la die

---

*) Nach den Entwürfen zur Sonate erscheinen auf der letzten Seite des Skizzenbuches Entwürfe zu dem Liede »An die Geliebte« mit dem Text: »O dass ich dir vom stillen Auge« u. s. w. (vgl. Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke Beethoven's, 2. Auflage, S. 162) und zwar zu derjenigen Bearbeitung dieses Liedes, bei welcher die begleitende Pianofortestimme Triolenbewegung hat. Aus den Daten, die oben weiter mitgetheilt werden, geht hervor, dass diese Bearbeitung frühestens im December 1812 entstanden sein kann und dass sie also nicht, wie angenommen wurde, von den zwei Bearbeitungen des Liedes die frühere oder erste, sondern die zweite oder spätere ist.

*) Rode war im December 1812 nach Wien gekommen. Sein erstes Concert gab er am 6. Januar 1813. Vergl. die Linzer musikalische Zeitung vom 20. Januar 1813, die Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom 20. Januar und 17. Februar 1813.

**) Das Original des Briefes ist im Besitz von Friedrich Amerling in Wien.

***) In der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom Jahre 1801 (III. 336) wird gesagt, dass Rode's Spiel sich durch Grazie und Delicatesse auszeichnet, Zartheit immer angenehm, immer rein bleibt, aber nie zu sehr ergreift u. s. w. — Wenn anderwärts mitgetheilt wird, Beethoven habe für Rode eine »köstliche Romanze« geschrieben, mag auf einer Verwechselung beruhen.

al - ler be - ste Ar - - - - - - - - - -

Ob Beethoven das Lied gekannt hat? —

Rückblicke auf die jüngst verflossene Münchener Concert-Saison

(Schluss.)

II

Wahre Festabende für den gewählteren Kreis der hiesigen Musikfreunde bildeten auch in der vergangenen Concertsaison die von Herrn Hofkapellmeister Wüllner geleiteten beiden Soiréen der kgl. Vocalkapelle. Die Leistungen dieses mit einer Elite von guten Sängern und Sängerinnen besetzten Chores über das beschränkte Gebiet der Begleitung des Hofgottesdienstes hinauszuheben, dem Concert Publikum zugänglich gemacht und in vollendeter Weise vorgeführt zu haben, ist entschieden Wüllner's grösstes Verdienst, das selbst von allen seinen Gegnern rückhaltlos anerkannt wird.

Jede der vielen an beiden Abenden producirten Nummern wurde ihrem Charakter und Inhalt gemäss vollendet zu Gehör gebracht. Würde man nicht den Chor vor sich sehen und die Worte vernehmen, man könnte glauben, Eine Stimme zu hören, die nur durch Einen Willen geleitet ertönt, so gross ist die Übereinstimmung in allen Nuancen, welche die vielen von Einem in rechter Weise beeinflussten kräftigen Stimmen zu äussern vermögen.

Alle einzelnen Stücke hier aufzuzählen, scheint nicht am Platze, es genügt einige derselben hervorzuheben, so zwei reizende altenglische Madrigale von Morley und Weelkes, eine prächtige, für die Sänger aber etwas ermüdende doppelchörige Motette von Bach, »Hodie Christus est natus«, eine der schönsten Compositionen Palestrina's, zwei sehr fein gefühlte deutsche Tonlieder von Gastoldi, zwei vierstimmige Lieder von Hauptmann und zwei doppelchörige Gesänge von Schumann. Zur erstmaligen Aufführung gelangte eine neue, sehr charakteristische Composition von Joh. Brahms, Gesang aus »Fingal« von Ossian für Frauenstimmen, Harfe und zwei Hörner, welche Instrumentirung einer vortrefflichen Wirkung gewiss nicht entbehrt hätte, wenn die Hörner etwas discreter begleitet hätten. Uebrigens wäre es sehr wünschenswerth, hier öfters Compositionen dieses höchst bedeutenden Meisters, insbesondere dessen neuestes Werk »Ein deutsches Requiem« recht bald aufgeführt zu hören.

Die Solovorträge in den Concerten brachten die Damen von Mangold und Seyler (Duett von Clari). Letztere allein (zwei altdeutsche Volkslieder) und Frau Diez (zwei Lieder von Gluck und Händel) in vollendetster Weise und unter dem grössten Beifall des Publikums, welcher bei Frau Seyler und Diez nicht ruhte, bis er sie zu einer Wiederholung bewogen hatten. Diese drei Damen mögen mit Recht die Stützen und Trägerinnen der wahren, leider immer seltener werdenden Gesangskunst dahier genannt werden und mit Fug allen übrigen Sängerinnen zum Muster dienen.

Ebenso übernahm Herr Kindermann eine einfache, edle Arie von Stradella vorzüglich. Eine wohlthuende Neuerung gegen früher war die Beilage von ein paar Instrumentalstücken zwischen die Gesangsvorträge, wodurch die lange Reihe denn für Vortragende und Hörer minder ermüdend war. So spielte im ersten Concerte der Violinist Venzl die F-dur-Romanze von Beethoven und liess dabei seine hübsche Technik und vollen Ton bewundern, während allerdings bezüglich der Auffassung Manches zu wünschen übrig blieb. In jeder Weise befriedigend war jedoch der Vortrag des Cellisten Hrn. Werner in zwei Stücken von Jergeleen und Bach im zweiten Concerte.

Wir glauben nicht zu viel zu sagen, wenn wir behaupten, dass diese Concerte für die wahren Musikfreunde dahier jetzt den gebotsten und reinsten Genuss bieten. Möge, wie bisher der immer grössere Andrang von Zuhörern eine Uebersiedelung aus dem akustisch weit ungünstigeren Saal der Musikschule in den grossen Odeonssaal bewirkte, auch fernerhin das Gedeihen dieses vortrefflichen Institutes in jeder Beziehung fortschreiten.

III

Quartett-Soiréen haben wir vier zu verzeichnen, denn ausser unserer hiesigen Quartett-Gesellschaft, welche unter Walther's trefflicher Anführung dreimal auftrat, liess sich auch das Florentiner Quartett einmal hören, dessen Productionen an sich schon erwähnenswerth genug, um das interessanteste Stoff zu Vergleichen bietet. Ohne damit unserem einheimischen Quartette irgend einen seiner vielen Vorzüge absprechen zu wollen, muss doch zugegeben werden, dass die Fremden ein unvergleichliches Zusammenspiel voraus haben. Wie bei den Concerten unserer Vocalkapelle, glaubt man auch hier nur einen Künstler zu hören, so weiss sich jeder derselben dem andern anzuschmiegen und unterzuordnen. Hingegen ist nicht zu leugnen, dass bei uns insbesondere Viola und Cello in kräftigeren Händen ist, als bei jenen. Uebrigens gewährte ihre Vorführung des Quartetts von Mozart (G-dur) und Beethoven (Es-dur) ausserordentlichen Genuss. Nur schade, dass die stets willkommenen Gäste auch Zeit und Mühe mit einem ziemlich unbedeutenden Quartett von Herbeck vergeudeten. Nach solchen Vorbildern hatte unser Münchener Quartett in seiner ersten Soirée einen harten Stand und konnte nicht ganz unbedingt befriedigen. Dazu mag allerdings auch der Umstand beigetragen haben, dass Herr C. Hamiller, der für diesen Cyklus die durch das zurücktreten Secondgeigers Herrn Conner übernommene Parte mit den übrigen Herren noch nicht so ganz zusammengespielt war. Leider zeigt auch Herr Jos. Walther der unbestritten zu den ersten lebenden Geigenkünstlern gehört, wohl gerade, um seine Meisterschaft im vollsten Lichte glänzen zu lassen, eine bedauerliche Vorliebe, die Finales in so schnellem Tempo zu nehmen, wo der Sicherheit und Reinheit der Ausführung und des Verständnisses ungemein schadet. Unter den Quartetten der ersten Soirée (Haydn F-dur, Mozart D-dur, Beethoven E-moll) war im Ensemble das von Mozart das vollendetste, während bei dem von Haydn anfangs auch die Stimmung der Instrumente keine ganz reine war.

Welches von den in den beiden anderen Soiréen aufgeführten Quartetten (Haydn Es-dur, Mozart A-dur, Beethoven F-dur und A-moll, Cherubini Es-dur und Schumann A-moll) sich der gelungensten Wiedergabe erfreute, ist schwer zu sagen. Ganz besonders hervorragend schien es uns jedoch der Vortrag des Quartetts in A-moll von Beethoven und das von Cherubini. Wenn wir uns für die Zukunft ausser der Bitte um eine gleich vortreffliche Fortsetzung der Quartettabende wie bisher noch einen Wunsch auszusprechen erlauben, so glauben wir den Künstlern und Kunstfreunden einen Gefallen zu erweisen, wenn wir erinnern, dass in diesem Saison Mendelssohn und Schubert völlig fehlte, und dass insbesondere eine Berücksichtigung des Schubert'schen neu entdeckten Edelsteines des Quartettes G-dur höchst dankenswerth wäre.

IV

Nach der Betrachtung dieser regelmässigen Concertcyklen erübrigen uns noch einige Worte über die einzelnen Concerte vergangener Saison.

Entschieden am meisten Interesse unter denselben boten zwei Concerte des Pianisten Tausig aus Berlin, der mit Bülow und Rubinstein um den Ruhm, der erste der lebenden und wirkenden Claviervirtuosen zu sein, streitet. Indem wir unsererseits eine endgiltige Entscheidung dieser Frage für unsben unmöglich halten, könnten wir [illegible] des Vermögens einen [illegible] damit das der Einzelne selbst wieder um so hervorragender erscheine.

Während Rubinstein seinen ganz individuellen und originellen Geist walten lässt und der Empfindung des Hörers die Töne und Stimmungen seines eigenen Innern bald mit grösster Kraft, bald mit höchster Zartheit mittheilt, macht Tausig durch das bisher [illegible] das feinste ausgearbeitete Spiel und die grösste Ruhe und Sicherheit zu bestricken, und hinwiederum Bülow weiss sich auf das Vollkommenste in den Geist des Componisten zu vertiefen und sich so neu [illegible] dessen Person [illegible] zu repräsentiren. [illegible] mochte aber mit Recht gefolgert werden, dass, insbesondere bei Vorführung klassischer Werke, Bülow den richtigen Weg einschlägt. Und in der That, obwohl Chopin und Schumann kaum einen vollendeteren Interpreten ihrer Werke finden können als Tausig, müssen wir gestehen, dass wir die Sonaten Op. 53 und 57 von Beethoven durch Bülow schon bewunderungswürdiger gehört haben als jüngst durch jenen, der sich dabei so sehr als Virtuosen fühlen liess.

Darüber sind überhaupt die hiesigen Künstler und Kunstfreunde aller Parteien einig, dass Bülow als Clavierspieler und Clavierlehrer hier kaum irgend genügenden Ersatz findet, wiewohl [illegible] gesagt sein Schüler Scholz dahier, der sich auch als gediegener Componist erweist, eine bedeutende Stelle einnimmt.

Ein sehr spärlich besuchtes Concert der Pianistin Frau Ziegler-Legrand, die sich noch mit Thalberg'schen Phantasien Lorbeeren zu erringen sucht, ist kaum der Erwähnung werth.

Ein von Herrn Hugo Walther gegebenes Concert mag hier ebenfalls nur der Vollständigkeit halber erwähnt werden, da wir die ausgezeichneten Leistungen dieses jungen Künstlers selbst eben schon hervorheben, während Frau Gungl in demselben nur unser früheres Urtheil bestätigte.

Beachtenswerth ist jedoch ein Concert des hiesigen Oratorienvereins, welcher unter der trefflichen Leitung Rheinbergers das Oratorium »Josua« von Händel recht wacker aufführte. Die Chöre waren zumeist präcis einstudirt und in ihrer einfachen Charakteristik theilweise von überwältigender Wirkung. Die Sopran- und Altpartie wurden durch die Damen Lossoff und Rittm lobenswerth wiedergegeben. Weniger entsprachen die Träger der Tenor- und Basspartie.

Von dem zweimaligen Auftreten des Liedersängers Wallenreiter vermögen wir nur vom Hörensagen zu berichten. Derselbe soll [illegible] mit einer ausgezeichneten Stimme Schubert'sche, Schumann'sche und Beethoven'sche Lieder recht hübsch vortragen, dabei aber doch Stockhausen nicht erreichen und überdies bei seiner zweiten Production eine ausserordentliche Unsicherheit gezeigt haben.

Um dem Männergesang auch einige Worte zu widmen, mag mitgetheilt werden, dass derselbe am meisten vom akademischen Gesangvereine gepflegt wird, wie derselbe wieder in seiner recht gelungenen Unterhaltung bewies. Dessen Leistungen könnten sicher auf das Prädicat »künstlerisch« Anspruch machen, wenn sein [illegible] Dirigent Rubinstein Heuberger nicht noch zwei Dinge berücksichtigen würde: die Gegensätze von *piano* und *forte* weniger schroff und unvermittelt gegenüber zu stellen, und geistlose Namen wie Graben-Hoffmann, Becker etc. ein- für allemal aus den Programmen fernzuhalten, dafür aber Franz Schubert's herrliche Compositionen für Männergesang nicht ganz zu vergessen. Von grossem Interesse war jedoch die gelungene Aufführung des neuen höchst bedeutenden Werkes von Hornstein »Römische Leichenfeier«, des Schlusschores aus »Frithjof« von Bruch und einiger kleinerer Lieder von Gade.

Möchte es nun gelungen sein, durch vorstehende Zeilen ein zutreffendes Bild der hiesigen Musikzustände gegeben zu haben. Eines ist jedenfalls an demselben auszusetzen: es fehlt dem gegenwärtigen musikalischen Leben in München ein Centrum, um das sich alles Uebrige gruppiren könnte, welches früher Lachner in so würdiger Weise darzustellen wusste, und das auch Bülow darauf mit grosser Geschicklichkeit für sich in Anspruch nahm.

S.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✧ **Wien.** Die formelle Besitzergreifung des neuen Hauses durch die »Gesellschaft der Musikfreunde« geschah erst in diesen Tagen, bei welcher Gelegenheit auch mehrere Beförderer zu Ehrenmitgliedern ernannt wurden. Der Process des Gesellschaft, im Kampfe gedacht [illegible] Alter, welche das Werk gefördert haben, bemerkte aber auch, dass die Zahl der sogenannten »Stifter« hinter den Erwartungen zurückgeblieben sei und nicht den [illegible] Gewinn gebracht habe, welchen man sich davon versprochen. Beinahe wäre daher mit der Besitzergreifung eines [illegible] fertigen Hauses unmöglich geworden oder doch auf Jahre verschoben, denn schon 14 Tage nach der Schlusssteinlegung im Januar brach in dem neuen Hause Feuer aus, welchem derselbe leicht das Schicksal des Dresdener Theaters hätte bereiten können. Die Vorbereitungen waren demnach Frau Sudermann, welche damals dort concertirte, und bereits ihre drei angekündigten Abende gegeben hatte, [illegible] gemeinen Wunsch noch ein viertes Concert folgen, und zwar im kleinen Saale des neuen Hauses, welcher bei dieser Gelegenheit eingeweiht wurde. Eine Stunde nach diesem Concert wurde in den Garderoben Feuer bemerkt. Der Gebäude des Hausmeisters lief auf die Strasse und rief darum. Die Pedell aber welche um diese Zeit Ruhe haben wollte, sperrte ihn ein. Im Raum wollte man den Wasserbehälter öffnen, konnte aber den Schlüssel nicht finden. Und er so [illegible] Umständen, die später in Zeitungs-Erörterungen als absichtlich [illegible] bezeichnet wurden, erreichte das Feuer schon eine Ausdehnung, die arge Verwüstungen zur Folge hatte. Es ist ein Wunder, wenn sich die Gesellschaft in finanziellen Verlegenheiten befindet. Ueber Bauführung und Baukosten enthielten die der Generalversammlung vorgelegten Berichte Folgendes. Die Kosten des Baues der inneren Einrichtung etc. belaufen sich bisher auf [illegible] fl. und werden noch ausserdem [illegible] zur Vollendung des Baues erforderlich sein. Der Baum ist. Kostenaufwand [illegible] die Höhe des Brandschadens mit circa [illegible] fl. welcher nur [illegible] während des Brandes zur [illegible] beziffert war. Die Direction war in der Lage, den Mehraufwand zu bedecken. Es traten [illegible] Gründer mit [illegible] und 10 Stifter bei und der Erlös [illegible] Stifter steht noch in Aussicht, wie man hofft, es hat sich z. B. ausser dem Stifte Schotten keines der reichen Klöster der Umgebung noch zu dem Unternehmen beigesteuert, [illegible] berufen wären, mit ihren reichen Mitteln die Tendenz zu unterstützen, da diese an der Anstalt [illegible] Orgel [illegible]. Die Direction hofft auch für die Bedeckung der noch erforderlichen [illegible] Summe sorgen zu können, doch ist der durch den Brand verursachte Schaden im Ausfall der Einnahmen während der Zeit der Renovirungsarbeiten unter den gegenwärtigen finanziellen Verhältnissen der Gesellschaft ein sehr empfindlicher Verlust. Dr. v. Brauns erklärt nur, die Gründer und Stifter der Gesellschaft mögen eine anderweitige Nachzahlung leisten, um die Direction aus ihren finanziellen Verlegenheiten zu befreien. Die Versammlung nimmt diesen Vorschlag mit lebhafter Acclamation auf, und die Direction wird nun ein Circular in diesem Sinne an die »Gründer« und »Stifter« richten. Ob aber besagte »Gründer« und »Stifter« den Vorschlag mit gleich lebhafter Acclamation aufnehmen werden, ist wohl zu bezweifeln. Noch [illegible] scheint uns die Hoffnung auf die reichen Klöster der Umgegend, denn die Zeit ist längst vorüber, wo diese Klöster etwas für die Tonkunst thaten. Die [illegible] befindet sich in Wien und deren Umgebung in einem traurigen Zustande — worüber ein ander Mal.

Hannover. Wagner's »Meistersinger« sind auch jetzt auf der hiesigen Hofbühne aufgeführt, [illegible] vorgenommen [illegible]. Die Ueberschrift [illegible] ... [illegible] Werken [illegible] ... [illegible] Tadel. »Die Meistersinger« [illegible] ... Schüler auf dem Gebiete der heiteren Oper nicht [illegible] Erfolg [illegible], wie er »Tannhäuser« und »Lohengrin« zu Theil wurde, dass Wagner [illegible] ... [illegible] für eine komische Oper.

Hildesheim. Am 18. Februar brachte der hiesige Oratorien-Verein unter der Leitung seines trefflichen Dirigenten, des Dom-Musikdirectors [illegible], Händel's »Messias« zur Aufführung, und zwar wie [illegible] ... Chöre, [illegible] ... [illegible] als Gesangssolist hervor. Herr [illegible], Mitglied der kgl. Oper in Hannover, welcher [illegible] ... [illegible] Vortrage in schönsten [illegible] zu bringen. Die übrigen Solopartien wurden von Dilettanten recht wacker vorgetragen.

Nachdem kürzlich Emma Brandes aus Schwerin durch ihr Clavierspiel Aufsehen erregte, concertirt jetzt ein gleichaltriges »Kind« aus Wien mit demselben Erfolge. Man schreibt uns darüber aus **Landsberg a. W.** [illegible] ... Wiener Conservatoriums hat sich seit Kurzem auf Reisen begeben und nach seinem Auftreten in [illegible] ... [illegible] Concerte veranstaltet. Es ist [illegible] ... [illegible] Meister [illegible] ... Gigue con variazioni [illegible] ... Rhapsodie hongroise oder die Tannhäuser-Phantasie [illegible] ... [illegible] Gumprecht und Wuerst in Berlin, auch Liszt hat der jungen [illegible] ... volle Anerkennung [illegible] Auffassung und Vortrag [illegible] ... [illegible] Schwierigkeiten der Technik vollständig überwunden hat. Auch als Componistin [illegible] ... [illegible] die Erfindung und Frische der Melodie [illegible] ... [illegible] — Wir drucken [illegible] ... [illegible] mochte.

Prag. F. D. Das Conservatorium [illegible] für die Fastenzeit [illegible] Concerte an, bei welchen in erster Linie [illegible] ... Violinvirtuosen Wilhelmj und [illegible] ... ferner Franz Lachner [illegible] ... [illegible] grossen Verdienst [illegible] ... [illegible] Conservatoriums [illegible] ... [illegible] Abgesehen davon, dass auch bei der grossten Mühe, die [illegible] Lehrer und Zöglinge geben, [illegible] ... [illegible] Concertes gab [illegible] ... [illegible] — Es [illegible] hat unsere Stadt [illegible] Concert [illegible] ... [illegible] Prag [illegible] ... [illegible] Composition [illegible] und der Türkische Marsch aus den »Ruinen von

Athen« bildeten die hervorstechendsten Punkte im Programme [illegible] die Gluckheit als Componisten [illegible] ... — Im Theater ging »Gluck« [illegible] ... [illegible] Novitäten [illegible] auf Besserung, möge dieselbe recht bald in Sicht [illegible].

Kopenhagen. (Schluss.) Eine andere Oper von besonderem Interesse war Gluck's »Iphigenie in Aulis« [illegible] ... [illegible] Die [illegible] ... [illegible] Theater [illegible] ... [illegible] Oper [illegible]. Der junge [illegible] ... [illegible] Publikum. Auch als »Hans Heiling« hat er sich [illegible] ... Als Iphigenia trat [illegible] ... [illegible] Tochter [illegible] ... [illegible] Sopran [illegible] ... [illegible] Gluck'schen Oper [illegible] ... [illegible] Deutsche. Sie kam als junge Schauspielerin mit einer [illegible] Truppe [illegible] ... [illegible] Frau Lang, sang sie [illegible] ... [illegible] Oper gleichen Namens von J. P. E. Hartmann. In dieser Oper schuf derselbe [illegible] ... [illegible] in Deutschland so grosse Erfolge erzielte, während der Vergangenheit [illegible] — Das [illegible] brachte als Novität [illegible] ... [illegible] Cort Adeler [illegible] ... [illegible] 17. Jahrhundert [illegible] ... [illegible] die Wagner'sche Oper »Lohengrin« [illegible] Aufführung kommen wird. — Der Musikverein [illegible] ... [illegible] Act von Gluck's »Alceste« [illegible] ... [illegible] »Alceste« [illegible] Oper [illegible] ... [illegible] Palestrina's, [illegible] ... [illegible] Schubert's Symphonie in C-dur, so wie neue Arbeiten [illegible] ... [illegible] Ibsen'schen Tragödie [illegible] ... [illegible] Meiningen auch in Deutschland bekannt wurde.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 15 Ngr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 23 März 1870 — Nr. 12. — V Jahrgang

Inhalt: Ueber die Eintheilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen bei den ältesten Mensuralisten (Fortsetzung). — Beethoveniana. XXV—XXVIII. — Ein Passionsspiel aus Oberammergau. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das erste Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das zweite Quartal schleunigst aufgeben zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Ueber die Eintheilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen bei den ältesten Mensuralisten.

Von H. Bellermann.

(Fortsetzung.)

Der Anonymus II giebt (Sr. I. S. 307 u. f.) ebenfalls dieselbe Intervallen-Eintheilung S. 311 ist aber abweichend von der bis jetzt besprochenen, jedoch nicht ohne Consequenz. Bei ihm sind folgende Intervalle Consonanzen: a) vollkommene: der Einklang und die Octave, b) mittlere: die Quinte und Quarte, und c) folgende drei unvollkommene: die grosse Terz, die kleine Terz und die grosse Sexte. Diese letzte Klasse, die unvollkommenen, erklärt er, indem er über ihre Anwendung in der Composition ausdrücklich angiebt, dass die grossen und die kleinen Terzen, wenn sie von einer Quinte kommen und wieder in einer Quinte gehen, gut sind

und ebenso, wenn sie von einer Quinte kommen und zum Einklange gehen und umgekehrt.

Von der grossen Sexte behauptet er (wie auch bei den meisten anderen Schriftstellern), dass sie vor der Octave gut ist.*) Die Dissonanzen führt er nicht vollständig auf, nennt aber unter diesen den halben Ton, den grossen Ton, den Tritonus und die kleine Sexte; die kleinen Septimen übergeht er mit Stillschweigen! Dass der unbekannte Verfasser hier die grosse und kleine Sexte nicht in eine Klasse bringt, ist allerdings auffallend, zeigt jedoch, dass er mit Aufmerksamkeit beobachtet hat. Die grosse Sexte, welche die Umkehrung der kleinen Terz (5 : 6) ist, hat bekanntlich nach unserer heutigen richtigen Berechnung ein einfacheres Schwingungsverhältniss 3 : 5 als die kleine Sexte 5 : 8, welche die Umkehrung der grossen Terz 4 : 5 ist. Die grosse Sexte ist daher nach der grossen Terz das consonanteste Intervall, oder steht sogar, was die Complicirtheit ihres Schwingungsverhältnisses betrifft, gar auf derselben Stufe. Wie wohlklingend und consonirend die grosse Sexte wirkt, wenn sie uns harmonisch oder melodisch als Bestandtheil des Dur-Dreiklangs erscheint, ist ja allgemein bekannt.

Die anderen Schriftsteller bei Coussemaker enthalten über diesen Gegenstand nichts Wesentliches. Der Anonymus IV giebt zwölf Intervalle an, indem er bei der Zählung den Einklang übergeht; der Anonymus VII bespricht nur die Consonanzen und theilt sie übereinstimmend mit der *ars cantus mensurabilis* ein.

Von dem sehr umfangreichen Werk *Speculum musicae* des Johannes de Muris**) hat Coussemaker Sr. II. S. 193—[illegible] nur das sechste und siebente Buch aufgenommen. Das siebente Buch handelt zwar grösstentheils vom Discantus, bringt aber dennoch keine Eintheilung der Intervalle, obgleich es im Uebrigen viele vortreffliche Bemerkungen namentlich in Bezug auf den Gebrauch der Quarte und Quinte enthält und hier den Ursprung der Regel zu suchen ist, warum die Quarte in der Folge mit die Behandlung einer Dissonanz in der mehrstimmigen Praxis erfahren hat. Von grosser Wichtigkeit für unsern Gegenstand dürfte dagegen das vierte Buch sein, aus dessen in der Vorrede von Coussemaker mitgetheilter Ueberschriften wir ersehen, dass es fast ausschliesslich über die consonirenden und dissonirenden Eigenschaften der Intervalle handelt, so z. B. vom 41. Cap. an: *Quid sit concordia et quid discordia.* — Cap. 32: *Consonantiae distinctio.* —

*) *Superflua consonantia.* Das Wort ist hier in unserm Sinne gebraucht: *quod dicitur a similitudine, quod duae voces contendunt ... discordia in discordantia ... et consonantia ... quod est bona ante discordiam.* [partly illegible]

**) Johannes de Muris gehört mit seinem Wirken schon dem vierzehnten Jahrhundert an. Er lebte in Paris und wurde seiner bedeutenden philosophischen, mathematischen und musikalischen Kenntnisse wegen zum Doctor der Sorbonne berufen.

33. *Concordiae perfectae duae.* — 34. *Quae sit perfectior concordia & quibus competat consonantiis.* — 35. *Quae sit perfectissima concordia & quibus aptetur consonantiis.* — 36. *Concordia media quae sit & quibus fiunt consonantiis* etc., etc. (Vergl. Coussem. Sc. II, S. XXI.) Dieses vierte Buch würde uns sicherlich manchen wichtigen Aufschluss über die musikalischen Theorien des dreizehnten Jahrhunderts geben und namentlich den bewegten Gegenstand ins Klare bringen können.

Zum Schluss meiner Abhandlung komme ich noch einmal auf Franco von Cöln zurück, indem ich hier sein kleines *Compendium discantus* in getreuer deutscher Uebersetzung mittheile. Wir sehen hier in Bezug auf die Eintheilung der Intervalle eine Uebereinstimmung mit dem Anonymus II, nach welchem die grosse Sexte eine consonirt, die kleine jedoch dissonirt. Aus dieser auffallenden Abweichung von der Lehre, wie sie die *ars cantus mensurabilis* giebt, möchte ich den Schluss ziehen, dass das *Compendium discantus* fälschlich dem Kölner Franco zugeschrieben wird trotz seines Anfanges: *Ego Franco de Colonia*. Denn keine der bekannten Handschriften der *ars cantus mensurabilis* bringt die Intervallenlehre in dieser Gestalt; im Gegentheil, sie stimmen in der Eintheilung der Consonanzen und welche Intervalle überhaupt zu diesen zu rechnen sind, alle vollkommen überein, und nur bei der Eintheilung der Dissonanzen finden sich Abweichungen, von denen ich aber glaube nachgewiesen zu haben, dass sie in Folge von Schreibfehlern entstanden sind.

Compendium discantus Magistri Franconis *)

»Cap. 1 enthält noch einige vorausgeschickten Bemerkungen über die Consonanzen und Dissonanzen fünf Regeln für den Discantus, wenn der Tenor aufwärts steigt. **)

»Ich, Franco von Cöln, habe diesen kurzgedrängten »Tractat über den Discantus, wie er unten folgt, zusammengestellt, indem ich wünsche, der Jugend dadurch »einen nützlichen Dienst zu erweisen. Zuerst ist aber zu »merken, dass es dreizehn Arten von Consonanzen und »Dissonanzen im diatonischen Geschlechte der Musik giebt, »diese sind: Der Einklang, der ganze Ton, der halbe Ton, »die grosse Terz, die kleine Terz, der Tritonus, die Quarte, »die Quinte, die grosse Sexte, die kleine Sexte, die grosse »Septime, die kleine Septime und die Octave.

»Dissonanzen (*dissonantiae purae*) giebt es »sechs,***) diese sind: der halbe Ton, der ganze Ton, der »Tritonus, die kleine Sexte, die grosse Septime und die »kleine Septime. — Von den Consonanzen sind drei an »und für sich vollkommene Consonanzen, diese sind: der »Einklang, die Octave und die Quinte. — Drei Consonanzen giebt es unter Umständen, diese sind: die kleine »Terz und die grosse Terz, beide durch die Verbindung »mit dem Einklange oder der Quinte (d. h. wenn ein Einklang oder eine Quinte darauf folgt) und die grosse Sexte »durch die Verbindung mit der Octave. Eine Consonanz

»giebt es aber, die vollkommen ist und dennoch ein *Accidens* haben muss.*)

»Regel 1. Wenn der Tenor den Einklang hat [d. h. »zweimal denselben Ton singt], und man befindet sich [im »Discant] auf der Octave über demselben, so steige man »drei Schritte [d. h. eine Quarte] abwärts und mache die »Quinte zum Tenor [s. Beispiel a]. Wenn man sich auf der »Quinte befindet, so gehe man drei Schritte [d. h. eine »Quarte] aufwärts und mache die Octave [Beisp. b]; oder »gehe vier Schritte [d. h. eine Quinte] abwärts und mache »den Einklang mit dem Tenor [c]; und wenn man sich mit »dem Tenor im Einklang befindet, so steige man vier »Schritte [d. h. eine Quinte] aufwärts und mache die Quinte »über dem Tenor [d]; oder man steige vier Schritte [d. h. »eine Quarte] abwärts und mache die Quinte unter demselben [e], wie das Beispiel **) zeigt.

Discantus

Tenor ***)

»Regel 2. Wenn der Tenor einen Schritt aufwärts singt »und man befindet sich in der Octave über demselben, so »steige man eine Terz abwärts und mache die Quinte [a] »und wenn man sich auf der Quinte befindet, so steige »man eine Quarte abwärts und mache den Einklang mit »dem Tenor [b], und wenn man sich mit dem Tenor im »Einklange befindet, so steige man eine Quarte abwärts »und mache die Quinte unter demselben [c], wie das Beispiel zeigt.

»Regel 3. Wenn der Tenor eine Terz aufwärts singt »und man befindet sich auf der Octave, so steige man einen »Schritt abwärts und mache die Quarte zu demselben [a] »und wenn man sich auf der Quinte befindet, so steige man

---

*) Text bei Coussemaker Sc. I, S. 154—156.

**) In diesem Schriftchen sind die Ausdrücke Consonanz und Dissonanz immer im modernen Sinne gebraucht; die Ueberschrift lautet: *Capitulum primum praemissis consonantiis & dissonantiis continet quinque regulas ascendenti in discantu.* Die von mir gegebene Uebersetzung ist allerdings nicht wörtlich, dürfte aber der Sinn der Stelle, wie der Verlauf des Kap. lehrt, kein anderer sein. Wörtlich würde es heissen: »Regeln für den Aufsteigen im Discant.« Der Verfasser will jedoch angeben, wie der Discant sich einem aufwärtssteigenden Tenor gegenüber zu verhalten hat. Da die Gegenbewegung die bevorzugte ist, so hat der Discantus meistens sogar abwärts zu singen.

***) Kap. 4 ist die Zahl der Dissonanzen nur auf fünf angegeben.

*) *Tres sunt [consonantiae] per accidens scilicet semiditonus, ditonus in ordine diapente vel unisonum; tonus cum diapente in ordine diapason; una est perfecta et non per accidens.* Der letzte Satz ist unverständlich und muss wahrscheinlich heissen: *una est perfecta & tamen per accidens* und dieses Intervall würde dann die Quarte sein, deren Nennung merkwürdigerweise bei den vollkommenen Consonanzen fehlt, auch in den folgenden Regeln keine Anwendung findet. Der Verfasser würde dies Intervall demnach eine *Consonantia perfecta* nennen wegen des einfachen Zahlenverhältnisses, aber dennoch nicht *per se*, sondern *per accidens*, weil sie schon damals in der Praxis als Dissonanz behandelt zu werden anfing.

**) Die Notenbeispiele sind von mir ergänzt; statt derselben hat die Handschrift nur ein freies Liniensystem. Nach Regel 1 stehen vier fünf- und vierzeilige Systeme überschrieben: *Quadruplum, Triplum, Discantus, Motetus.* Die folgenden Liniensysteme haben meist keine Ueberschriften.

***) In diesem wie in allen folgenden Notenbeispielen habe ich dem *Tenor* das untere Liniensystem, dem *Discantus* das obere gegeben.

»eine Terz abwärts und mache den Einklang mit dem Tenor [b] und wenn man sich mit dem Tenor im Einklang befindet, so steige man eine Terz abwärts und mache die Quinte unter demselben [c], wie das Beispiel zeigt.

a. b. c.

»Regel 4. Wenn der Tenor eine Quarte aufwärts steigt und man befindet sich über demselben in der Octave, so bleibe man auf dem Tone liegen und mache dadurch die Quinte [a], und wenn man sich auf der Quinte befindet, so gehe man einen Schritt abwärts und mache den Einklang mit dem Tenor [b], und wenn man sich mit dem Tenor im Einklang befindet, so gehe man einen Schritt abwärts und mache die Quinte unter demselben [c], wie das Beispiel zeigt.

a. b. c.

»Regel 5. Wenn der Tenor eine Quinte aufwärts steigt und man befindet sich auf der Octave über ihm, so gehe man einen Schritt abwärts und mache die Quinte [a], oder steige eine Quarte abwärts und mache den Einklang [b], wie das Beispiel zeigt.

a. b.

»Das zweite Kapitel enthält vier Regeln für den Discantus, wenn der Tenor abwärts steigt. — Regel 1 *) Wenn der Tenor einen Schritt abwärts steigt und man befindet sich auf der Quinte unter ihm, so steige man eine Quarte aufwärts und mache den Einklang [a], und wenn man sich mit dem Tenor im Einklang befindet, so steige man eine Quarte aufwärts und mache die Quinte über ihm [b], und wenn man sich auf der Quinte über ihm befindet, so steige man eine Terz aufwärts und mache die Octave [c], wie das Beispiel zeigt.

a. b. c.

»Regel 2. Wenn der Tenor eine Terz abwärts steigt und man befindet sich auf der Quinte unter ihm, so steige man eine Terz aufwärts, damit man den Einklang mit demselben bekommt [a], und wenn man sich mit dem Tenor im Einklang befindet, so steige man eine Terz aufwärts und mache die Quinte [b]; und wenn man sich auf der Quinte befindet, so steige man einen Schritt aufwärts und mache die Octave zum Tenor [c], wie das Beispiel zeigt.

a. b. c.

»Regel 3. Wenn der Tenor eine Quarte abwärts steigt und man befindet sich eine Quinte unter demselben, so steige man einen Schritt aufwärts und mache den Einklang [a]; wenn man sich mit dem Tenor im Einklange befindet, so gehe man einen Schritt in die Höhe und mache die Quinte zum Tenor [b], und wenn man sich auf der Quinte befindet, so steige man denselben Ton noch einmal und mache die Octave zum Tenor [c], wie das Beispiel zeigt.

a. b. c.

»Regel 4 *). Wenn der Tenor eine Quinte abwärts steigt und man befindet sich auf der tieferen Octave, so steige man eine Quarte aufwärts und mache den Einklang mit dem Tenor [a]; befindet man sich aber auf der anderen Quinte, so behalte man denselben Ton und mache den Einklang [b], oder steige eine Quinte aufwärts und mache die Quinte [c]; befindet man sich im Einklange mit dem Tenor, so steige man denselben Ton noch einmal und mache die Quinte [d], oder steige eine Quarte aufwärts und mache die Octave [e]; und wenn man sich auf der Quinte über dem Tenor befindet, so steige man eine Stufe abwärts und mache die Octave [f], wie das Beispiel zeigt.

a. b. c. d. e. f.

»Das dritte Kapitel bringt noch einige allgemeine Regeln, nach denen der Discantus sich stets richten möge. — In dem Vorhergehenden ist gezeigt worden, dass ein jeder, der gut discantiren will, sich zunächst auf einer der vollkommenen Consonanzen dem Tenor gegenüber befinden müsse. Offenbar treten so dann sowohl die kleine als auch die grosse Terz dazwischen [illegible], wenn damit in angemessener Weise der Ein-

*) Der Text dieser Regel enthält einige nicht richtig angegebene Intervalle: *Regula prima. Ad descensum unius existens in diapente infra, ascende quartam* [illegible] *tres* oder *quartam* *et fac unisonum cum tenore* [a]; *et existens* [illegible] *in unisono cum tenore ascende quartam* [illegible] *tres* oder *quartam* [illegible] *et fac diapente* [b]; *et existens in diapente ascende* [illegible] *et fac diapason* [c], *ut hic patet.*

*) Dieser Satz ist im Text gänzlich corrumpirt, indem fast alle Intervalle falsch angegeben sind; ich setze ihn daher mit meinen Conjecturen hierher: *Regula quarta: ad descensum quatuor existens in diapason infra ascende quinque* (in den Quellen *tres* — *quartam*) *et fac unisonum cum tenore* [a]; *et existens in diapente infra* [illegible] *et fac unisonum* [b]; *vel ascende quinque* [illegible] *quatuor* — *quintam*) *et fac diapente* [c]; *et existens in unisono cum tenore fac unisonum* (*fac unisonum*: [illegible] denselben Ton noch einmal, besser stände daher hier [illegible] & *fac diapente*) [d]; *vel ascende quinque* [illegible] *tres* (*in quartam*) *et fac diapason* [e]; *et existens in diapente supra ascende* [illegible] *et fac diapason* [f], *ut hic in dem Notenbeispiel*.

»klang oder die Quinte folgen kann; und auch die grosse »Sexte soll man nicht gebrauchen, wenn sie nicht in schicklicher Weise von der Octave begleitet wird (d. h. wenn »ihr nicht eine Octave folgen kann). — Es ist daher zu beachten, dass, wenn der Tenor aufwärts steigt, der Discantus herabsteigen muss und umgekehrt, indem er immer die besseren und gebräuchlicheren Consonanzen »nimmt und Longen, Breven und Semibreven enthält. »Doch kann man bisweilen auch mit dem Tenor zugleich »auf- und abwärtssteigen in Rücksicht auf die Schönheit »und den Schmuck des Gesanges, indem man an passenden Stellen die fünf Dissonanzen einmischt, jedoch auf dem »vollen Takt stets eine gute Consonanz festhält *). — Auch »muss der Discantus sowohl die Töne des Tenors als auch »die des Discantus fest im Kopfe haben, damit er im Stande »sei, ohne sich zu irren, unter und über dem Tenor zu »discantiren. — Und wenn er durch die rechte Musik die »brauchbaren Consonanzen nicht haben kann, so muss er »eine falsche auch selber bilden **). — Und nun merke »man, dass, wenn man über die Octave hinaufsteigen will, »man sich einbilden muss, man wäre mit dem Tenor im »Einklange und man discantire auf dieselbe Weise, als »wenn man unten (d. h. eine Octave tiefer) über dem Tenor discantirte, weil kein anderer Unterschied besteht »als in der grösseren Höhe. Und ein solches Hinaufsteigen »(in höhere Octaven) ist vielfältig bis ins Unendliche.

»Hier endet Meister Franco's Compendium.«

*) Dieselbe Regel haben wir mit ziemlich denselben Worten bereits in der *ars cantus mensurabilis* bereits gelesen, nach der wird der volle Takt oder die gute Taktzeit *principium perfectionis* genannt.

**) *Et quando per rectam musicam consonantiam habere non poterit, falsam fingat, sicut placeat*, d. h. wenn der discantirende Sänger das gewünschte Intervall in der diatonischen Tonleiter nicht findet, so soll er dasselbe mit Hülfe von Kreuzen (#) oder Been (b) herstellen.

(Schluss folgt.)

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XXV.

(Eine Stelle in der Sonate Op. 109.) Das Variationen-Thema in der Sonate in E-dur Op. 109 enthält im sechsten Takt einige verzierende Noten, bei denen man, wenn man von inneren Gründen absieht, in Zweifel sein kann, wie sich Beethoven die Ausführung gedacht hat und ob sie zwischen dem zweiten und dritten Taktviertel oder erst mit dem Eintritt des dritten Viertels gespielt werden sollen. Es lässt sich eine Entscheidung vorlegen, die darüber Aufschluss giebt.

In einem Skizzenbuche, welches unter andern Entwürfen auch Arbeiten zum zweiten und dritten Satz der Sonate enthält, kommt das Variationen-Thema zuerst in etwas anderer Gestalt und ohne jene verzierende Noten vor. Später hat dann Beethoven gerade über dem dritten Viertel des sechsten Taktes eine Verzierung dieses Taktviertels in ordentlichen Noten angebracht, so dass der erste Theil des Themas ungefähr so aussieht:

Con molto sentimento ed espressivo.

die hinzugefügten Noten sind etwas undeutlich geschrieben, so dass man sie auch so [Notenbeispiel] oder so [Notenbeispiel] oder vielleicht noch anders lesen kann. Jedenfalls lässt ihre Stellung und Schreibweise keinen Zweifel übrig, dass sie nur auf das dritte Taktviertel zu beziehen und mit dem Eintritt desselben auszuführen sind. Den fünften Takt hat Beethoven später mit Bleistift so geändert: [Notenbeispiel]

XXVI.

(Eine gefälschte Stelle in den Variationen Op. 120.) Die Variationen über Diabelli's Walzer erschienen im Juni 1823 bei »Cappi und Diabelli« in Wien. Ungefähr ein Jahr später änderte die Verlagshandlung ihre Firma und es erhielten die ferner gedruckten Exemplare die Firma »A. Diabelli & Comp.« In sehr vielen Exemplaren nun, welche mit dieser neuen Firma ausgegeben wurden, zählt der erste Theil der vierten Variation 14 Takte, während derselbe Theil in den mit der Firma »Cappi u. Diabelli« versehenen älteren Exemplaren nur aus 13 Takten besteht. Der hier fehlende und dort stehende sechste Takt lautet: [Notenbeispiel] Dieser Takt, welcher also später eingeschoben wurde, fehlt auch im Original-Manuscript. Es fragt sich nun: wer hat den Takt eingeschoben? Kann nicht Beethoven, der, wie wir aus dem Briefwechsel mit Diabelli wissen, die Original-Ausgabe selbst corrigirt hat, nachträglich eine Aenderung vorgenommen haben? Ein geringscheinender Umstand hat über letzteren Punkt Gewissheit verschafft. Es hat sich ein mit der Firma »A. Diabelli & Comp.« versehenes Exemplar vorgefunden, in welchem jener Takt nicht steht, und nach Untersuchung des dazu benutzten Papieres hat sich herausgestellt, dass dasselbe nicht vor dem Jahre 1833 aus der Papierfabrik gekommen sein kann. Die Aenderung wurde also erst nach dem Jahre 1833 vorgenommen. Das ist aber eine so lange Zeit nach Beethoven's Tode, als dass man annehmen könnte, die Aenderung sei vom Componisten ausgegangen. Man wird ihren Urheber vielmehr anderwärts und näher zu suchen haben. Wenn man nun weiss, wie Anton Diabelli, der Mitbesitzer der genannten Verlagshandlung und selbst Componist, Werke von Franz Schubert geändert und in welch unverantwortlicher Weise er sie mit Kürzungen und Zuthaten zum Stich gegeben hat, so kann man gar nicht zweifeln, dass er auch fähig war, in einer Composition Beethoven's eine vermeintliche Verbesserung vorzunehmen, zumal wenn der Composition, wie es hier der Fall ist, ein Thema von ihm zu Grunde liegt. Offenbar hat Beethoven dem ersten Theil der Variation eine ungerade Anzahl von Takten gegeben. Wir erklären uns diese Ungleichheit durch Zusammenziehung zweier Takte in einen. Dass man aber solche Zusammenziehung sich nicht da, wo in der Diabelli'schen Ausgabe die Aenderung vorgenommen ist, sondern

zwei Takte früher zu denken hat, mag folgender Auszug aus einem Skizzenbuch beweisen, wo der erste Theil in einer regelmässigen Bildung von 64 Takten vorkommt.

u. s. w.

In der Breitkopf und Härtel'schen Gesammt-Ausgabe hat die Stelle ihre ursprüngliche und ächte Lesart wiedererhalten.

XXVII

(Der vierte Satz des Quartetts Op. 130.) Es ist sehr wahrscheinlich, dass der *»Alla danza tedesca«* überschriebene Satz des grossen Quartetts in B-dur ursprünglich in anderer Tonart dem Quartett in A-moll Op. 132 angehören sollte. In einem kleinen Skizzenheft nämlich, welches in eine Zeit fällt, wo das Quartett in B-dur noch nicht in Angriff genommen war und welches auf den ersten Seiten Arbeiten zum dritten Satz des Quartetts in A-moll enthält, kommt gleich nach diesen Arbeiten ein in A-dur stehender und auf den genannten Satz zu beziehender Entwurf vor, welcher so beginnt:

Allegro.

u. s. w.

Schindler, welcher in seiner Biographie Beethoven's (3. Aufl. II, 016) eine übereinstimmende Ansicht ausspricht, scheint den in A-dur ausgeführten Satz besessen zu haben.

XXVIII

(Beethoven's letzte Composition.) Drei verschiedene Compositionen Beethoven's werden als die letzten bezeichnet. Zuerst ist zu nennen ein kleines Stück für Pianoforte in B-dur (vergl. Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke Beethoven's. 2. Auflage. S. 152), welches im Jahre 1840 mit der Ueberschrift *»Dernière pensée musicale«* bei Schlesinger in Berlin erschien. Beethoven schrieb es im August 1818 gleichzeitig mit dem Finale der Sonate Op. 106. Selbstverständlich kann es nicht als »letzter Gedanke« gelten. Anders verhält es sich mit dem Finale des Quartetts für Streichinstrumente in B-dur Op. 130. Es wurde fertig nach glaubwürdigen Angaben im November 1826, also ungefähr vier Monate vor Beethoven's Tode, und ist von den in ihrer Original-Gestalt bekannt gewordenen Compositionen der Entstehung nach die letzte. Nun erschien um 1838 bei A. Diabelli u. Comp. in Wien ein Stück in C-dur für Pianoforte zu zwei und vier Händen mit der Ueberschrift und Bemerkung (vergl. Thematisches Verzeichniss S. 164 u. 165): »Ludwig van Beethoven's letzter musikalischer Gedanke, aus dem Original-Manuscript im November 1826. Skizze des Quintetts, welches die Verlagshandlung A. Diabelli u. Comp. bei Beethoven bestellt und aus dessen Nachlasse käuflich mit Eigenthumsrecht an sich gebracht hat.« Das von der Verlagshandlung erstandene Manuscript ist im Licitations-Verzeichniss so angeführt: »Nr. 173. Bruchstück eines neuen Violinquintetts vom November 1826, letzte Arbeit des Compositeurs«. Seite 88 der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom Jahre 1838 wird u. a. über den Ankauf berichtet: »Der Compagnon des Hrn. Diabelli kaufte Beethoven's letzte Arbeit, ein im November 1826 angefangenes Quintett, von welchem jedoch leider kaum 30 bis 30 Takte im Entwurfe zu Papier gebracht sind«. Diese Angaben widersprechen sich in einem Punkte: denn nach einer Angabe soll das Stück ein Bruchstück, also bis zu einem gewissen Punkte ausgeführt, nach den anderen aber nur im Entwurfe vorhanden gewesen sein. Darüber lässt sich jetzt nichts entscheiden, da das Original-Manuscript nicht vorhanden ist. Jedenfalls ist uns das Stück nicht in seiner ursprünglichen Form als Quintett-Satz,*) sondern nur in zwei Uebertragungen bekannt. Alle Angaben stimmen aber darin überein, dass das Stück im November 1826 geschrieben oder componirt wurde. Nun wurde das Finale des Quartetts in B-dur Op. 130 aber auch im November 1826 componirt. Man kann also fragen: welches von den beiden Stücken wurde zuletzt componirt? Antwort giebt uns ein Blatt, welches anfänglich zur Partiturschrift des Finales des Quartetts in B-dur bestimmt war, dann aber von Beethoven zu anderen Arbeiten benutzt wurde. Die zum Finale gehörenden Stellen sind mit Tinte geschrieben; auf mehreren leer gebliebenen Zeilen finden sich mit Blei geschriebene Entwürfe zu jenem Quintettsatz in C-dur, von denen der erste so anfängt:

statt

u. s. w.

Es ist also der Quintettsatz in C-dur später geschrieben als der letzte Satz des Quartetts in B-dur. Auf dem nämlichen Blatte finden sich weiterhin Entwürfe zu einem anderen Satze, welcher wahrscheinlich auch zu jenem Quintett bestimmt war. Ein Entwurf lautet, so weit er leserlich und mittheilbar ist:

*) In den früher mitgetheilten Briefen an Diabelli ist von einem »Quintett« und von einem »Quintett für Flöte« die Rede.

Moderato.

[Musical example]

Dass Beethoven diesen Entwurf ausgeführt habe, ist nicht bekannt. Vielleicht ist er nur durch den Tod an der Ausführung verhindert worden.

Ein Passionsspiel aus Obergrund

In dem Herbst-Programme des k. k. Obergymnasiums in Troppau vom Jahre 1163 [illegible] Professor Anton Gebe höchst interessante Mittheilungen über ein Passionsspiel, dessen Manuscript sich in Obergrund bei [illegible] vorgefunden, und das noch in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts im letztgenannten Städtchen gespielt wurde. Das ganze Stück, dem eine »Aria« anstatt eines Vorrede vorausgeht, zerfällt in 14 Auftritte, bei die beiden ersten, welche die Erschaffung des Menschen und den Sündenfall zum Gegenstand haben, folgt im dritten Auftritt der Rechtsstreit der Gerechtigkeit und Barmherzigkeit vor Gottes Thron. Dann wird in einem längeren Prolog die Leidensgeschichte Christi ihrem wesentlichen Inhalte nach angekündigt, worauf als nochmal das Vorspiel das Austreiben der Wucherer aus dem Tempel durch Jesus vorführt. Die folgenden Auftritte sind dann als Scene I—XI etc. (bis XI) überschrieben und werden alle durch einen besonderen speciellen Prolog eingeleitet. Abgedruckt ist in dem Programm ausser den Vorspielen nur der Text der ersten Scene, der Salbung (?) des Synedriums eines Juda [illegible]; die Fortsetzung, auf das folgende Programm verschoben, wird unter den [illegible] erschienen sein, ist uns aber noch nicht zugänglich geworden. Die Abfassung des Spieles fällt nach Vermuthung des Herausgebers in Anfang oder Mitte des 17. Jahrhunderts, doch scheinen ältere Elemente hineinbenutzt zu sein. Auch die Melodien zu sieben Gesängen oder Arien sind erhalten und finden sich in dem Programm mitgetheilt. Für den schönen weltliche Volkslieder benutzten sein; sie sind leierig und ohne alles kirchliche Kunst, vermögen auch nicht den Eindruck haben älters zu [illegible] machen.

Zur Probe theile ich die Anfänge der beiden ersten Lieder mit:

1. Aria von Erschaffung der Welt.

[Musical example]

Kommet, kommet zu [illegible] lauschen, fromme Christen auch der [illegible]

2. Aria am Ölberg.

[Musical example]

[illegible] nach dich [illegible] zu [illegible] etc.

[illegible]

Das Passionsspiel in Oberammergau. In diesem Sommer wird das bekannte Passionsspiel in Oberammergau wieder zur Aufführung gelangen und ohne Zweifel abermals grosse Heerschaaren von Touristen anziehen. Es ist dem oben beschriebenen aus Obergrund gleichartig und auch gleichen Alters. Einem Spiele [illegible] sämmtlich aus dem 17. Jahrhundert; die Musik zu dem Oberammergauer ist später komponirt und rühren von dem [illegible] geistlichen Kunstsinn des damaligen Zeit, den Jesuiten her, sollten deshalb Jesuitenspiele genannt werden. Mit wenn solchen Namen wären auch die »geistlichen« Vorstellungen der Dominikaner und der Erbschaften, sowie das [illegible] Geschick auf ganze Volksmassen zu wirken, am besten erklärt, denn das was den Jesuiten eigen ist, allem, was sie unternahmen, in der Religionslehre wie in ihren sonstigen Wissenschaften, in ihrer Baukunst, in der Musik und in ihren dramatischen Versuchen. Vieles findet sich bei ihnen [illegible] was eine spätere Zeit zur Rolle gebracht hat. Das meiste davon ist vergessen; die neuerdings bekannt gewordenen [illegible] der Jesuitischen Passionsspiele aber werden nur [illegible] weil überschätzt. Dies gilt auch von dem Oberammergauer Spiel, in welchem die Phantasie »gebildeter« Zuschauer schon merkwürdige Dinge entdeckt hat — was sich vielleicht daraus erklären mag, dass bei sammtlichen Touristen die Gedanken Ferien haben und die Phantasie allein die Herrschaft führt. *Chr.*

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

Frankfurt a. M. Seit meinem letzten Berichte sind von unseren Museumsconcerten das [illegible] verflossen. Erstere brachte uns als Novität die Reformationssymphonie von Mendelssohn. Ein Mehr ist wohl bei Beethovens Interesse [illegible] das Recht, auch in schwächeren Werken gehört zu werden, als ein solches erschien mir allerdings diese Symphonie, die Erfindung darin scheint mir fast durchgängig unbedeutend und der Chor macht den Eindruck des Irrtümlichen. Frau Joachim sang eine Arie von Bach und »Den Frühling der Isis in Kaum von Bruch«. Dann Scene ist wie geschaffen für die Stimme und Persönlichkeit der Frau Joachim. Nicht minder glücklich hatte sie Lieder von Schubert (Memnon) und Schumann (Soldatenbraut) gewählt. Herr Ernst Lübeck bewährte seinen Ruf in Beethovens Concert in G-dur und in Chopin's Allegro mit Orchester Op. 46. Den Schluss bildete die Ouvertüre zur Zauberflöte. — Der nächste Abend brachte im ersten Theile Beethovens Symphonie in E(s), im zweiten »Des Rom Pilgerfahrt« von Schumann. Die Ausführung des letzteren, überaus sehr schweren Werkes war im grossartigen Theile dem Cäcilienverein und für die Soli den Damen Thomas und Eppenheimer von hier und Hermann aus Karlsruhe, ferner Herrn Bauer aus Kassel und Oswaldsch von hier anvertraut. Sie gelang, wenn nicht glänzend, doch genügend. Das Werk selbst erreicht die »Peri« nicht. Es fehlt ihm zwar nicht an Erfindung, andererseits haben es so zu sagen an Detailarbeitung ist es überreich, aber gerade dies mag es sein, was ihm die Frische einigermassen raubt, selbst das Werk besitzt jene Lebendigkeit nicht, welche ihm, mit geringeren Mitteln, ein [illegible] gegeben haben würde. — Das siebente Concert begann mit einer Ouvertüre des Kollegen [illegible] Schmitt von Schwerin unter dessen persönlicher Leitung. Das Werk zeichnete sich nach keiner Seite aus, dieses wenig das von Herrn Schütz vorgetragene Rondo (mit Orchester) von seinem Vater, dem berühmten Klavierspieler, Componisten. Der Vortrag des letzteren Stückes war übrigens höchst brillant. Beethovens Concert in C-moll haben wir doch schon feuriger und poetischer gehört, als es Hrn. Schütz gelang. Die Gesänge des Abends hatte Frau Herzog aus Mannheim übernommen. Sie sang die Chor-Arie aus »Figaro« und Schubert'sche Lieder. Dass sie [illegible] hat auch unser [illegible] nicht zu bedauern. Übrigens [illegible] natürlich. Der Glanzpunkt des Abends war Schumann's Symphonie in B, ein Werk das an Kraft und Leben jedenfalls von keinem neueren übertroffen wird, auch wenn es [illegible] selbst von seiner Schwester in C-moll. — Die Orchesterwerke des achten Abends waren Mendelssohn's Fingalshöhle, Cherubini's Anacreon-Ouvertüre, eine wahre Prachtleistung unseres Orchesters, und als Novität die nur wenig bekannte Gade'sche Symphonie in F. Auch das Violoncell-Concert von Eckert, von Herrn W. Müller sehr wacker gespielt, erregt keine Sympathien, auch die mangelnde [illegible] vermag [illegible] Frau Marjahn aus Karlsruhe zeigte sich als sehr tüchtige, vielseitige Sängerin, sie wurde der deutschen und italienischen Oper wie dem Liede gleich gerecht. — Die Ouvertüre zu Spohr's »Jessonda«, mit welcher der neunte Abend begann, kann unsere Zuhörer [illegible] was mich [illegible] hindern kann, ich bin doch für eine der schönsten Ouvertüren zu halten, las es glaubt. Frl. Stille vom hiesigen Theater sang die grosse Arie aus der »Entführung«, ferner Variationen von Nicolai über Weber's »Schlaf, Herzenssöhnchen« und Lieder von Berg und Taubert. Sie zeigte schöne, kräftigere Stimme und grosse Fertigkeit. Schwierige Töne hielt sie doch [illegible] so lange aus, als vorgeschrieben und bewies damit, was geschulter menschlicher Athem leisten kann, für die anwesenden Aerzte und Physiologen jedenfalls sehr interessant. Frl. Mary Krebs aus Dresden spielte Schumann's Claviersconcert und Liszt's Don Juan Fantasie. Ein Vergleich mit Frl. Ernst (?) (siehe meinen letzten Bericht) lag hier zu nahe. Frl. Krebs hatte mehr Gelegenheit, ihre [illegible] Fertigkeit zu zeigen und zeigte diese auch in ausserordentlichem Grade. Dass ihr Spiel auch sonst noch das der Kusales [illegible] habe, kann ich [illegible] nicht sagen, es mag dies vielleicht daher kommen, weil ich Manches, was kaum [illegible] durchdacht mit künstlerischer Freiheit, [illegible] bereits [illegible] gemacht willkürliche hatte. Der zweite Theil des Concerts bestand in Beethoven's Symphonie in D. — Den Schwerpunkt des zehnten Abends bildete die Symphonie von Haydn in [illegible] Allegro 3/4 mit Einleitung in [illegible] 4/4 [illegible] an der zweiter Theil wiederholt werden musste. Die Ausserprogrammes war Gluck's »Furientanz und Reigen seliger Geister«

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redacteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 30 März 1870 | Nr. 13. | V Jahrgang.

Inhalt: Ueber die Eintheilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen bei den ältesten Mensuralisten (Schluss). — Anzeigen und Beurtheilungen (Rinaldo, Cantate von Joh. Brahms). — Ueber die Aufführung von Handel's Trauerhymne. — Berichte, Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeigen.

Ueber die Eintheilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen bei den ältesten Mensuralisten.

Von H. Bellermann.

(Schluss.)

Es folgt jetzt zur bequemeren Vergleichung eine Uebersichtstabelle der verschiedenen Eintheilungen der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen. Wir haben auf derselben der Eintheilung nach der ars cantus mensurabilis als der ächtesten und wohl ältesten der hier gegebenen die erste Stelle eingeräumt.

		1 Ars cantus mensurabilis Franconis de Colonia	2 Verdorbene Lesart der ars cant. mens. Anonymus I	3 Johannes de Garlandia	4 Anonymus II	5 Franconis compendium discantus
Consonanzen	vollkommene	Einklang Octave	wie 1	wie 1	wie 1	Consonantiae per se Einklang Quinte Octave
	mittlere	Quarte Quinte	wie 1	wie 1	wie 1	
	unvollkommene	kleine Terz grosse Terz	wie 1	wie 1	kleine Terz grosse Terz grosse Sexte	Consonantiae per accidens kleine Terz grosse Terz Quarte (NB.) grosse Sexte.
Dissonanzen	unvollkommene	kleine Sexte grosse Sexte	ganzer Ton grosse Sexte kleine Septime	grosse Sexte kleine Septime	Dissonantiae — Dissonantiae purae. ohne Eintheilung: halber Ton, ganzer Ton, Tritonus, kleine Sexte, kleine Septime, grosse Septime	
	mittlere			ganzer Ton kleine Sexte		
	vollkommene	halber Ton ganzer Ton Tritonus kleine Septime grosse Septime	halber Ton Tritonus kleine Sexte grosse Septime	halber Ton ganzer Ton Tritonus grosse Septime		

Wenden wir unsere Blicke noch einmal zu dem behandelten Gegenstand zurück, so sehen wir, dass die mittelalterlichen Musiker in zwei dem Principe nach verschiedene Klassen zerfallen. Die einen, an deren Spitze FRANCO VON CÖLN steht, geben in ihrer Lehre allein secundum auditum und lassen mit Recht die veralteten Zahlenverhältnisse unbeachtet. Die anderen dagegen, wie JOHANNES DE GARLANDIA, versuchen es, jene Zahlenverhält-

nisse zu Grunde zu legen, sie konnten aber zu keinem irgendwie befriedigenden Resultat kommen, weil sie die Praxis der Kunst nicht gänzlich ausser Acht lassen durften und sich (also gegen den Sinn der Zahlen) genöthigt sahen, die Terzen secundum quidam zu den Consonanzen zu rechnen, obgleich nach der alten pythagorischen Zahlenlehre unzweifelhaft die grosse Terz 64 : 81 und die kleine Terz 27 : 32 viel complicirtere und somit dissonirendere Verhältnisse bilden als der ganze Ton 8 : 9. Diese Collision zwischen Praxis und Theorie fand erst mit der Annahme der Verhältnisse 4 : 5 : 6 (d. h. mit zu Grunde Legung des Dreiklanges) für alle consonirenden Intervalle im sechzehnten Jahrhundert durch Zarlino ihre Lösung. Dass bei genau nach dem Gehöre urtheilenden Musikern kleine Abweichungen stattfanden, dass z. B. einige die grosse Sexte auch zu den Consonanzen, andere zu den Dissonanzen rechneten, ist unwesentlich.

Im vierzehnten Jahrhundert sehen wir häufig neben der Eintheilung der Intervalle, wie sie im achtzehnten und später Geltung hatte. Der jüngere Johannes de Garlandia giebt (Coussem. Sr. III. S. 12) folgende Erklärung: Fünf Intervalle*) sind vollkommene Consonanzen, nämlich der Einklang, die Quinte, die Octave (d. h. nach der Duodecime und die Doppeloctave) — sie werden vollkommen genannt, weil sie vollkommen und vollständig für das Gehör übereinstimmen. Mit diesen muss jeder Discant anfangen und endigen, und niemals dürfen zwei derselben aufeinander folgen, weder zwei Einklänge, noch zwei Quinten, noch zwei Octaven u. s. w. — Die unvollkommenen Consonanzen sind vier, die Terz (d. h. die grosse und die kleine Terz), die Sexte (d. h. die grosse und die kleine Sexte) neben der Decime und der Terzdecime. Diese kann man nach Belieben auf- und abwärtssteigend nach einander gebrauchen. — Alle übrigen Intervalle sind Dissonanzen, also auch die Quarte, die des Verfassers hat dieselben aber nicht namentlich aufgezählt.

Ausführlicher behandelt Prosdocimus von Venedig**) in seinem Tractatus (Coussem. Sr. III. S. 27) diesen Gegenstand. In der Eintheilung der Consonanzen stimmt er mit dem oben genannten jüngeren Johannes de Garlandia überein, er nennt nur aber folgende sechs Intervalle als Dissonanzen: den halben Ton, den ganzen Ton, die Quarte, den Tritonus, die kleine Septime und die grosse Septime. Dies ist also ganz die spätere Intervallenlehre, wie sie alle guten Vocalcomponisten im strengen A capella-Satze angewendet haben und welche wie noch heutzutage unseren Studien im Contrapunkte (vergl. Fux: gradus ad parnassum. Wien 1725. — oder des Verfassers Contrapunkt. Berlin 1866) zu Grunde liegen müssen. Es dürfte daher das vierzehnte Jahrhundert als eins der wichtigsten für die Entwicklung unserer regelmässigen mehrstimmigen Musik anzusehen sein.

Johannes de Muris nennt bei Coussem. Sr. III, S. 306 sive discantu & consonantiis (?) übereinstimmend mit dem compendium discantus und dem Anonymus III Einklang, Quinte und Octave als vollkommene Consonanzen, die beiden Terzen und die grosse Sexte als unvollkommene an. In dem von Coussemaker Sr. III, S. 60 herausgegebenen Werkchen *ars discantus secundum Johannem de Muris* (welches also möglicherweise nicht von ihm selbst herrührt) finden wir dagegen schon die moderne Eintheilung. Das Schriftchen beginnt mit dem Fehler, dass daselbst nur fünf Consonanzen aufgezählt werden, obgleich die Zahl derselben, nämlich sieben, richtig angegeben ist; diese sieben sind: der Einklang, die kleine Terz (die grosse Terz,) (die Quinte), die kleine Sexte, die grosse Sexte und die Octave. Die hier in Klammer [] gesetzten fehlen bei Coussemaker*), werden aber später bei der Besprechung genannt.

*) Bei Coussem. heisst der Text: *Interum autem specierum* quinque sunt perfectae, scilicet unisonus, (octava,) quinta, (dupla,) octava duodecima & quindecima. Die Terz und Sexte, welche hier ausgelassen sind, fehlen hier als Druckfehler zwischen. Dieselben werden weiter unten erwähnt: *Quatuor autem sunt imperfectae, scilicet tertia, sexta, decima et tertiadecima.*

**) Prosdocimus (sic) Beldemandis (*Prosdocimus de Beldemando*), Bischof von Mecca (?), ist in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts geboren und lebte noch 1418.

*) Hier, wie an den anderen Citaten sehen wir, wie fehlerhaft im Allgemeinen der Text in den Coussemaker'schen *Scriptores* überliefert ist; es dürften mit nicht allzu viele Fehler unter ihnen berichtigen lassen, so dass manchem Irrthum durch den Satz auch den genau zu verdeutlichenden Sinnes vorzubeugen ist. Ich lasse es dahin gestellt, ob alle diese Fehler in den Manuscripten selbst vorkommen, oder ob sie sich durch eine gewisse Flüchtigkeit des Herausgebers eingeschlichen haben. Im ersteren Falle wundert es mich nur, dass Coussemaker den Leser nicht auf dieselben aufmerksam gemacht hat.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Rinaldo, Cantate von Goethe für Tenorsolo, Männerchor und Orchester componirt von **Johannes Brahms**. Op. 50. Berlin, Simrock. (Partitur 7⅓ Thlr. Clavierauszug 4 Thlr.)

H. D. Im Tasso's befreitem *Jerusalem* wird der jüngere Rinaldo, welcher von der schönen Armida Zauberbanden umstrickt in unerhörter Selbstvergessenheit bei derselben verweilt, durch zwei zu diesem Zwecke abgesandte Ritter aus dem Christenheere dadurch befreit, dass sie ihm einen Diamantschild vorhalten, in welchem er sein eigenes Bild erblickt. Von Scham und Zorn erfüllt, wirft er sein weichliches Gewand ab und folgt den Genossen. Armida eilt ihm nach und erhebt laute Klage; er aber bleibt kalt, redet ihr sogar verständig zu. Da geht ihre Klage in heftigen Zorn über, und als er dennoch ungerührt abwendet, lässt sie noch einmal ihre Zauberkünste spielen, in grausigem Sturm und Gewitter verschwinden Palast und alle Herrlichkeit.

Diese Episode hat Goethe mit einigen Aenderungen zum Gegenstande einer Cantate gewählt, der weder eigentlich erzählend noch dramatisch in einer Reihe stimmungsvoller Situationen und Stimmungen der Musik eine Grundlage bereiten will. Aus den zwei Rittern hat Goethe einen Chor von Rittern gemacht, die zu Anfang sich zur Abfahrt und Ausführung des Werkes ermuntern. Wie sie erkennen, wie sie Rinaldo treffen und mit sich zum Strande führen, wird nicht ausgeführt. Rinaldo ist es, der zuerst spricht, wir sehen ihn bereits schwanken in dem Gebote der Pflicht und dem Schmerze der Trennung, der ihm schon hier unabwendlich scheint. Noch lässt er sich dann in lebendigen Farben den vergangenen Glück noch einmal ausgemalt, sprechen die Genossen die Absicht aus, die Wunde des Freundes zu heilen, und erst als sich die Erinnerung an Armida selbst des Sanges Rinaldo's immer drängender bemächtigt, und ihn wieder völlig gefangen zu nehmen scheint, lassen sie ihn das eigene Bild in dem Spiegelschilde anschauen. Aufs tiefste erschüttert, beschämt er nunmehr sich zu lassen und zu tilgen, worin ihn der Chor bestärkt; auch das Erscheinen der Armida kann ihn in diesem Entschlusse nicht mehr wankend machen, wiewohl sie die alte Gluth noch einmal in vollem

Macare in ihm anficht, so dass es, nachdem er die Zerstörung noch mit angesehen, nur mit der Wunde im Herzen scheidet. In einem Schlusschore sprechen denn alle Betheiligten noch einmal ihre Freude darüber aus, dass er einem so erneuten Kraftschwung bahne [illegible] werden.

Die Veranlassung, welche Goethe's Behandlung dieser Episode aus der ursprünglichen des Dichters erzeugte, lässt sich, wie uns scheint, ohne Schwierigkeit auf ihre Idee und Absicht zurückführen. Sie tritt namentlich in dem Verhalten Rinaldo's nach dem Wiedererscheinen der Armide hervor und man hat das erneuerte Herantreten der Liebesgluth schwächlich und poetisch tadelnswerth finden wollen (in dem Wiener Bericht über die Aufführung des »Rinaldo«, Allg. M. Ztg. 1869 Nr. 10); wie uns scheint eine Verkennung der Absicht, ja der Dichtungsart Goethe's. Für einen Dichter, dessen Grösse in der Darstellung des menschlichen Herzens und seiner Kämpfe liegt, konnte eine Vorstellung und Entzauberung keine andere Bedeutung, keine innere Wahrheit haben und er musste streben, was dort als Wirkung eines übermenschlichen und unfassbaren Kraft erscheint, auf einen natürlichen und still ohne Meisser zu erklären. Für den Rinaldo Tasso's ist die Möglichkeit einer Conflicts nicht vorhanden, seine Liebe, als Folge der Verzauberung, ist durch die Aufhebung des Zaubers völlig ausgetilgt. Die wahre menschliche Liebe aber verschwindet nicht durch ein Machtwort und auch nicht durch die siegende Verstand; wo deutliche Erkenntniss des eigenen Selbst an vorhanden, weil sie aber doch nicht ohne heftigen inneren Kampf; das Held bewährt sich als solcher, wenn er Sieger im Kampfe bleibt, ohne dass er dabei seine Natur zu verleugnen nöthig hätte. Ob es also tadelnswerth ist, dass nach dem erneuerten Anblicke des geliebten Gegenstandes das Gefühl noch einmal erwacht, wollen wir nicht entscheiden; dass es menschlich wahr ist, wird man nicht leugnen wollen, und ebensowenig also, dass durch die Goethe'sche Behandlung ein ganz entschiedener Fortschritt über Tasso hinaus gegeben ist. Dies ist der Charakteristik in hohem Grade zu Gute gekommen, die ja gerade erst hier möglich geworden ist. Hier erst tritt uns Rinaldo als wahres volles Menschenbild mit dem wir pflegen können entgegen: ein glühend liebender Jüngling, von seinem Gefühle bis zur Leidenschaft durchdrungen, und dennoch, wenngleich mit tiefem Schmerze, dem Gebote der Pflicht folgend; ihm zur Seite ein Chor, nicht blos von abgesandten Schergen, die den Abgefallenen, den Schwachen und Feigen zurückholen wollen, sondern von wahren und warmen Freunden, die vollkommen mit dem Leidenden fühlen, und dabei zwar mit Ernst, doch auch mit liebevoller Schonung denselben seinen Liebesbanden zu entreissen bemüht sind.

Dass durch diese Verlegung eines bei Tasso rein äusserlich behandelten Ereignisses in das Innere des Herzens auch der Musik in ganz besonderem Grade vorgearbeitet war, bedarf weiter keines Beweises. Obgleich nur eine Composition hierdurch geradezu einladend, ist doch bisher das Gedicht von keiner Hand wohl componirt worden. In der That ist auch die Aufgabe keine leichte; sie erfordert die Gabe einer feinen Charakteristik, einer gestaltenden Auffassung der Situation, die Gabe ferner, die schönen Goethe'schen Worte in ihrer Tiefe und Prägnanz zu erfassen und mit wirklicher Schöpferkraft ein stimmungsvolles Ganzes herzustellen, dem [illegible] [illegible] dem Dichter nachzuahmen. Da alle diese Vorzüge Brahms in sich vereinigt, so ist die Wahl [illegible] eine glückliche zu nennen, an welcher manch ein Anderer gescheitert wäre.

Hinsichtlich der Charakteristik nun ist er sich ebensowohl als treuen Interpreten der Goethe'schen Absicht, als auch, was sich hier sehr eng mit jenem Umstande verbindet, als vollendet durchdenkenden Künstler gezeigt. Zu charakterisiren sind der Held selbst und der Chor seiner Genossen. Nicht der kalte und abstracte Rinaldo Tasso's, sondern der Goethe's menschlich warm empfindender Jüngling ist es, der dem Tonsetzer als Gegenstand der Darstellung dienen konnte, es ist ganz der von lebendiger Liebe ergriffene Held, welcher mit schwerem Kampf und mit verwundetem Herzen, als die Pflicht ruft, den geliebten Gegenstand fahren lässt. Die hiermit hervorgehobenen wechselnden Stimmungen der seligen Versenkung in das Gefühl, der leidenschaftlichen Aufwallung und Verzweiflung, des tiefschmerzlichen Resignation hat Brahms treffend und mit lebendigen Farben wiederzugeben gewusst. Aber auch die Rolle des Chores ist, wie dies ebenfalls schon Goethe angedeutet hat, eine völlig andere als die eines der nur mechanisch einen ihm gewordenen Auftrag erfüllt; er nimmt durchaus innern Antheil an dem Seelenzustande des Helden, empfindet mit ihm die Schmerzlichkeit desselben und ist sich seiner Pflicht bewusst, mit zarter Vorsicht das Unvermeidliche auszuführen und die geschlagene Wunde wieder zu heilen. Sehr schön und dabei mit den einfachsten Mitteln ist dies von Brahms wiedergegeben; es liegt über allen den Chorsätzen, welche die unmittelbare Ausführung der Aufgabe zum Gegenstande ihres Textes haben, ein milder, ruhiger, oft feierlicher Ton, der uns auch die Textesworte in verklärtem Glanze erscheinen lässt.

Von dem Einzelnen werden wir am besten so sprechen, dass wir den Verlauf des Stückes in Kürze an uns vorüberführen. Die wenigen Verse sind es bei Goethe, die uns die geschäftigen Kämpfen in voller Rührigkeit und im Begriffe zeigen, ihren Meer in Jahren und Rinaldo wiederzuheben. Was die Worte aussprechen, hat Brahms in einer grösseren Situation gemalt, in welcher in einer, man möchte sagen epischen Weise das ganze Ereigniss vor unseren geistigen Augen, oder sagen wir besser vor unserem Gemüthe vorübergeführt wird; ein glücklich erfundenes, erhaltlich fortlaufendes, wirksam sich entwickelndes Gebilde (*Allegro*, [illegible] $^3/_4$). Eine persönliche Charakteristik war hier noch nicht an der Stelle; desto mehr aber der Ausdruck der *Situation* und dessen durch den gewählten Colorit aus einem glücklichen. Durch ein längeres Vorspiel werden wir gleich in dieselbe versetzt — nicht etwa durch ein äusserliches Malen, sondern dadurch, dass die Motive und die Bewegung, welche später den Gesang begleiten, schon gleich in breiter Ausführung vorgeführt werden. Zu ausgehaltenen Horntönen erklingen nacheinander oder ineinandergreifende Octavenfiguren und [illegible] in den Saiteninstrumenten, gleichsam leise rufende Signale; aus ihnen entwickelt sich, unterstützt auch die Violinen in synkopirter Bewegung hinzugetreten sind, ein lang ausgesponnenes, grandioses einfaches Thema, mit dem Ausdrucke eines aufwärts ziehenden Sehnens, gleichsam in die Ferne, welches dem Ganzen die verschiedene Art verleiht. Nach einem kaum merklichen Abschlusse beginnt dasselbe von neuem in der tieferen Terz (*Ges*) und gestaltet sich am Schlusse durch Imitation der Sechzehntelfiguren in verschiedenen Instrumenten zu einem belebteren, das Eindruck einer schnelleren Bewegung und Erwartung. Diese erscheint in einem noch höheren Grade der Spannung, wo es schliesslich lauter Octavenbewegung, nachdem die früheren Motive verstummt sind, kurze Rufe und leise Paukenschläge erklingen. In stetem Aufschwunge entwickelt sich hierauf die Dominantharmonie von Es — so scheint der Ent-

schluss zur Ausführung übergegeben: die Steigerung schliesst mit einem *Tremolo* in grösster Stärke (Ges-dur), nach welchem, bei Fortklingen der Harmonie, die Oboe eine innig süsse, bittende Weise anstimmt — es ist das Motiv der Bitte Rinaldo's. Nachdem dieselbe in anderer Lage wiederholt worden, geht sie in Accordgänge der Blasinstrumente von süssem Wohllaute über; aber noch ehe man Zeit gefunden, sich dem Eindrucke derselben ganz hinzugeben, werden sie durch eine drängende Triolenbewegung der Geigen, mit welcher sich Theile des ersten Motivs verbinden, unterbrochen, und der Chor fällt lebhaft ein mit den Worten: »Zu dem Strande, zu der Barke!« Hier wird die Feinheit und die Meisterschaft bewundern dürfen, mit welcher hier dem ungeduldig drängenden Strom in mystischer Ferne bereits das Ziel gezeigt wird, so dass von dem Eintritt des Chores eine ganz ungewöhnliche innere Motivirung erhält, und doch sind es rein musikalisch-technische Mittel, welche diesen Eindruck hervorbringen. Mit welcher treffenden Wahrheit der Componist charakteristische Situationen auch in kürzester Ausdehnung darzustellen im Stande ist, kann eine genauere Anschauung dieses Ueberganges zeigen. Noch sind wir ganz umgewiegt von dem seligen Liebesmotiven



da sehen wir plötzlich alles innere Leben sich regen und zu kräftigem Verfolgen des Bahn auffordern

(man merke das originelle Paukenmotiv). Der Gesang bringt keine neue Melodie, in einfacher, klarer und ausdrucksvoller Declamation ertönen im Orchester die uns bekannten Motive in immer neuen Wendungen; beschreiben lässt sich das nicht, es muss gehört werden, wie hier mit freudiger Kraft und Regsamkeit alles vorwärts treibt. Mit grosser Feinheit hebt Brahms im weiteren Verlaufe die Worte hervor: »Hier bewähre sich die Stärke.« Die Bewegung schliesst plötzlich ab, um in neuer Harmonie wieder zu erstehen, und als nun die leere Octavenbewegung wieder erklingt, setzen jene Worte ein, wie als Resultat eines Nachdenkens, einer errungenen Gewissheit. Dieselbe Steigerung wie im Vorspiel führt uns auch hier zu dem erschütternden, uns mächtig erfassenden *Tremolo* — und sofort schliesst sich Rinaldo's rührende Bitte »O lasst mich einen Augenblick noch hier« an. In chromatischem Auf- und Niedersteigen der Stimme, welches als der natürlichste Ausdruck des Bittens uns hier recht überraschend entgegentritt. Man fühlt, ie wie natürliches Weise die Worte Rinaldo's sich dem vorhergegangenen Satze anschliessen, und doch giebt das Gedicht kein Wort der Hinweisung hierzu: es ist lediglich eine Leistung der Musik und des Componisten, welche diesen inneren organischen Verbindung hervorgerufen hat. Von dieser Stelle an ist nun die Bewegung beendigt und in ruhigerer, einfacherer Begleitung folgen wir dem rührenden, tief empfundenen Gesange Rinaldo's, in dessen Declamation, worin das chromatische Aufsteigen der Harmonie als wirksames Ausdrucksmittel verwendet ist, der Schmerz der auferlegten Trennung in eindringlicher Weise sich ausprägt. Zu einer ruhigen, wogenden Begleitung tritt das erste Motiv wieder ein, als Rinaldo die Worte singt »Ihr wart so schön«, und und ihr umgeborene unnachahmlich rührend ist dieses Versenken in die Erinnerung und die demselben folgende Enttäuschung ausgedrückt. Man kann sagen, wie die einfache Schönheit Goethe'scher Worte vermochte auch dem Tondichter so herrlichen Impuls zu geben. Wollte man demselben in das Detail seiner poetischen Schöpfung folgen

so könnte man manche feine Züge erwähnen; wie er das Motiv, welches das Treiben der Genossen begleitete, in die Trostlosigkeit Rinaldo's hineinklingen, wie es zu den Worten »Wer hält mich noch am Schreckensorte« im Orchester, wenn auch im Mollklange, die Melodie des »Hier bewähre sich der Starke« anklingen lässt; der Chor verstummt zwar zu der Klage des Rinaldo, aber seine Anwesenheit und stille Einwirkung macht sich im Gemüthe desselben geltend, und so vereinigt sich alles dies, ohne äusserliche Malerei zu sein, zu einem vollen, frischen Bilde der tief und schmerzlich erregten Seelenstimmung Rinaldo's.

Aus völliger Tonumkehrung erhebt sich eine sanftmüthige, sehnsüchtige Weise (As-dur, *Poco Adagio* 3/4) in der Oboe, von den übrigen Blasinstrumenten reizend umspielt, zu welcher Rinaldo dann seine Arie anstimmt und in die Rückerinnerung an das genossene Glück noch einmal in ganzer Fülle geniesst.

Stel - le bis der gold - nen Ta - ge
Viola 8va Bassi etc.
Pa - ra - die - se noch ein - mal
8va Bassi

Bei dem durch und durch romantischen Charakter der bewegten Stimmung, dem sollen je gesättigten Colorit in dieser Arie ist doch die knappe und durchsichtige Form derselben als besonderer Vorzug zu rühmen. Einzelne Stellen, wie das »Liebes Herz, ja schlage, schlage« erinnern durch die Wärme des Ausdrucks an die schönsten Stellen der Magelonenromanzen. Diesem langsamen Satze folgt ein bewegterer (*Un poco Allegretto* 6/8), in welchem die Erinnerung lebhafter wird und das Bild des vergangenen Glückes förmlich noch einmal aufgerollt wird. Die Hauptmelodie, vielleicht weniger eigenartig als manche der übrigen, deutet die Stimmung richtig und lebhaft an; einzelne neuartige Züge der Declamation (so der dreitaktige Rhythmus bei den Worten »Dieses Gartens weite Räume«) und des Ausdrucks, so z. B. das

Bäu - me an der Er - de blü - hen

treten hervor; überall ein edles, wahres Empfinden in einer gewählten, dem Gewöhnlichen durchaus entrückten Sprache, und getragen von einer ganz reizenden Instrumentation, welche schon der genannte Wiener Berichterstatter als einen Hauptvorzug des Werkes hervorhob. Dürfen wir hinsichtlich der harmonischen Behandlung ein Bedenken äussern, so wäre es dies, dass uns Brahms das Mittel der raschen Transposition von Motiven in weiter entlegene Tonarten, welche er mit grossem Geschicke handhabt, ein wenig oft anzuwenden scheint; was an besonders hervortretenden Stellen ein wirksames Mittel des Ausdrucks wird, darf nicht zu bloss äusserem Schmuck werden.

(Schluss folgt.)

Ueber die Aufführung von Händel's „Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline“.

Die Bemerkungen S. 98 der vorigen Nummer hier fortsetzend, sei zunächst daran erinnert, dass es sich nicht nur um ein Werk von grösstem Kunstwerth handelt, sondern auch um ein solches, dessen allgemein zugängliche Natur, dessen Popularität aufs entschiedenste bezeugt ist. Noch heute gehört das »Funeral Anthem« in England zu den beliebtesten Werken von Händel, obwohl sich bei der Art und Richtung der jetzigen englischen Chorvereine wenig Gelegenheit bietet, es öffentlich aufzuführen, und obwohl die edle liebenswürdige Königin, zu deren Preise und Grablegung es geschrieben wurde, dort fast so vollständig in Vergessenheit gerathen ist, wie bei uns. Die Musik hat sich lediglich durch ihre eigenen Mittel erhalten. Einen anderen Beweis für die Popularität dieses Tonwerkes hat Deutschland geliefert. Hier ist demselben bekanntlich das Unglück widerfahren, denjenigen auserwählten Werken beigezählt zu werden, die durch Hiller, Schicht, Mann u. Co. verunstaltet sind, bei welcher Gelegenheit unsere Trauerhymne sich in eine Passionsmusik verwandelte, betitelt »Empfindungen am Grabe Jesu«. Als solche ist sie lange Zeit jahraus jahrein besonders in Leipzig, wo Schicht sie ins Werk gesetzt hatte, producirt, und erinnere ich, dass zwei namhafte Lehrer des dortigen Conservatoriums nach dem Anhören derselben, in dem Glauben eine originale Composition von Händel vernommen zu haben, die Köpfe schüttelten und meinten: es sei denn doch ein Unterschied, ob Händel seine Passion mache oder Bach. Heute erscheint uns dieser Weisheitsspruch lächerlich, aber er bleibt doch ein drastisches Beispiel von den Folgen solcher Verhunzungen. Möge dieses nun sammt und sonders der Vergessenheit anheimfallen und nur so viel daraus gewonnen werden, dass die Aufführung eines solchen Werkes mit der sicheren Hoffnung unternommen werden kann, dem Publikum ein Tonstück vorzuführen, welches ihm abermals, und zwar nun in reinerer Gestalt, theuer werden und dauernd sich einprägen wird. Es handelt sich nur um die erste Einführung da, wo es gänzlich unbekannt ist. Welches möchte hier der beste Weg sein?

Bei der berühmten Gedächtnissfeier für Händel in der Westminster-Abtei 1784 wurden am ersten Tage (26. Mai) auch mehrere Stücke dieses *Funeral Anthems* gesungen. Hören wir hierüber den Festbeschreiber Burney: „— Auch auf dem lärmenden Jubelgetöse des Te Deum, nach den mächtigen Schlägen der Pauke und den glänzenden Stössen der Trompeten und Posaunen in dem Todtenmarsch (aus Saul) war der schluchzende und wehmüthige Gesang aus diesem Anthem *When the ear heard her* — Wessen Ohr sie hörte, der pries sie selig, dem Ohre labend und erquickend. Contrast ist die grosse Quelle unseres musikalischen Vergnügens; Abwechslung ist zur Anspornung der Aufmerksamkeit so nothwendig, dass eine Musikaufführung, der es an Gegensätzen fehlt, niemals einer sicheren Wirkung gewiss ist. Diese rührende Melodie ist immer neu. Die folgenden Worte lauten *She delivered the poor that cried* — Wer zu ihr um Hülfe rief. Die allein ausgeführten *Discante*, allein im Unisono von Blasinstrumenten begleitet, thaten bei den Worten Grossmuth, Hilfe und Trost war in ihrem Mund' eine herrliche Wirkung, in Ansehung des Contrastes mit den vollen Harmonien der übrigen Theile dieses schönen Chors. Die Schönheiten dieses Gesanges schicken sich für jedes Land und Zeitalter; kein Wechsel der Mode kann sie vertilgen oder bewirken, dass sie nicht von jedem, der Gefühl hat, tief sollten empfunden werden. Nun folgte der Chor *Their bodies are buried in peace* — Ihr Leib kam im Grabe zur Ruh'. Dieser vortreffliche Satz, voll feierlicher und ergreifender Harmonie, im Kirchenstil, fast ganz ohne Instrumente, ist eine

herrliche Einleitung zu der darauf folgenden erhebenden Melodie der Worte *But their name liveth evermore* — Noch ihr Name lebet ewiglich — eines der eigenthümlichsten und angenehmsten Chöre, die ich kenne, und mit einer Genauigkeit, Stärke und Lebhaftigkeit ausgeführt, die unübertrefflich war. Jeder der drei Sätze, dessen Begräbnisanthems schien so lebhafte Empfindungen rege zu machen, dass manche der Anwesenden selbst bis zu Thränen gerührt wurden.» Dass Burney mit diesen Worten keine nur allgemeinen Gelegenheitsschrift nicht flüchtigen Eindruck, sondern eine wohlbegründete Ueberzeugung aussprach, ersehen wir auch aus seiner Geschichte der Musik, in welcher er einige Jahre später (1789) offen gesteht, dass dieses Anthem an Ausdruck, Harmonie und angemessener Wirkung seiner Meinung nach an der Spitze aller Händel'schen Werke stehe. (History of music IV, 418.) Und Reichardt, der es zur selben Zeit in London kennen lernte, hielt das Werk für so mannigfaltig, dass er sagen konnte: «das genaue Studium dieses einen Werks könnte ein edles Genie zum Componisten bilden.» (Studien für Tonkünstler und Musikfreunde 1792, S. 32.) Beide hatten ihre gute Meinung — was man nicht vergessen wolle — durch die Londoner Aufführungen sich gebildet oder doch befestigt.

Hiermit möchte ich zugleich die Frage nach dem besten Wege, die Trauerhymne unter uns wieder bekannt zu machen, beantwortet haben. Man gebe zuerst nicht das Ganze, auch nicht die Hälfte, auch nicht (wie unser Frankfurter Berichterstatter S. 28 vorschlägt) zwei getrennte Hälften, sondern einzelne Sätze, und zwar die bei der Gedächtnissfeier 1784 in London gesungenen. Sie sind sämmtlich leicht zu executiren. Mit Ausnahme des «*She delivered the poor*», bei welchem die Discant-Soli ohne die Verwendung von Knabenstimmen schwerlich ihre volle Wirkung erreichen. Wo man solche nicht besitzt, thut man also wohl am besten, auch diesen Satz einstweilen wegzulassen.

Sind die hervorstechendsten einzelnen Sätze nun den Hörern bekannt und lieb geworden, so darf man getrost mit dem Ganzen vorgehen und wird dann eine Gesammtwirkung erzielen, die gewiss auch eine wirkliche Theilnahme für die unbekannte Königin vergessen Königin erzeugt. Denn ist der natürliche Lauf bei Werken der Kunst und ein Probestein ihrer Güte: das Kunstwerk erzeugt durch seine Macht die Theilnahme für den Gegenstand, nicht umgekehrt der Gegenstand die Theilnahme für das Kunstwerk. «Was ist ihm Hekuba, dass er um sie soll weinen?» sagt Shakespeare; es war lediglich das schöne Gedicht, welches den Schauspieler begeisterte. Wir sind allerdings heute in der Musik ziemlich weit abgeirrt von dieser allein kunstwürdigen Auffassung. Als die Bachgesellschaft vor einigen Jahren ein ähnliches Werk von Bach, die Trauerode auf den Tod einer sächsischen Königin (1727), herausgab, deren Text von Gottsched herrührt, konnte man in der Vorrede dazu wie folgt. Was tritt nun die Frage an uns heran: können die Worte Gottscheds noch Theilnahme erwecken und erwärmen? Können wir nach 140 Jahren wohl ein solches Trauerspiel für die fromme Königin Christiane Eberhardine [illegible]? Wir glauben diese und ähnliche Fragen mit einem entschiedenen Nein beantworten zu dürfen. Weder Interesse noch Theilnahme, weder freudige noch traurige Gefühle kann man sich für Personen, von denen man absolut nichts weiss oder deren Andenken erloschen, in irgend eine entsprechende Mitleidenschaft ziehen. Hier ist also das Dichterwort «Was ist ihm Hekuba, dass er um sie soll weinen?» buchstäblich anzuwenden und weitere trockene Consequenzen ergeben, was man leicht würde zu darum stets ein seltsamer Erfolg genannt werden müssen, Gratulationsgedichten und Trauerreden für längst Verstorbene von Neuem abzeigen zu wollen.» Aber je nachdem! Es kommt lediglich darauf an, wie ihn dabei der grosse Pindar im [illegible]

anderes: und Goethe nennt jedes wahre Gedicht ein Gelegenheitsgedicht. Das Organische der Kunst muss sich nur hoch genug erheben, um als solches für ferne Zeiten sichtbar zu bleiben; alles andere findet sich dann ganz von selbst. Müßten wir uns, den reinen künstlerischen Satz zu trüben! Solches ist aber in dem genannten Falle leider sehr bedenklich geschehen, wenn uns zugemuthet wird, statt der originalen Trauerode (einer der besten Formen, die Bach componirte) eine neue, zu Chorkleidern geeignete Umdichtung auf den Tag aller Seelen anzuhören. Wenn dergleichen noch jetzt geschieht, und zwar unter gesellschaftlicher Autorität, ohne dass irgendwo ein Protest dagegen laut wird, die Gesangvereine vielmehr gerne auf den Leim gehen, so haben wir eigentlich keine Ursache, über Schubert, Mosel etc. zu spotten; denn was die Bachgesellschaft in diesem Falle gethan hat, ist ganz dasselbe. Leid thut mir nur — aus durchaus schwerwiegenden Gründen — dass ich wieder derjenige sein muss, welcher gegen ein solches Verfahren den Mahnruf erhebt.

Chr.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

Berlin. Sonnabend den 3. März veranstaltete Herr Reinhold [illegible] in der St. [illegible]kirche ein Vocal- und Instrumental-Concert, in welchem er an anderen Stücken ein für Chor, Soloстимmen und Orchester wirkungsreich gesetztes *Te Deum laudamus* von eigener Composition zur Aufführung brachte. Dasselbe besteht aus mehreren Stücken, Sopransolo und Chören und einem sehr wirkungsvollen Duett zwischen Alt und Tenor. Das Concert war ausserdem von einem gewählten Musikgeschmack. Lobenswerth als ausgezeichnete Künstlerin Frau Amalie Joachim, welche ihre Mitwirkung zugesagt hatte, am Tage zuvor an einer heftigen Halsentzündung erkrankt, so daran wir dieselbe hinderte war und an ihre Stelle in dem Schwager des Concertgebers, Fräul. Marie Sutro, einsprang, welche zwar eine sehr hübsche Stimme hat, und ihrer Aufgabe in jeder Beziehung mit Leichtigkeit gewachsen war, aber dennoch in ihrem Vortrage den Leistungen der Frau Joachim kleine Lücke. Mit Orgelbegleitung war es der Vortrag eines Händel'schen Orgel-Concerts, das Herr [illegible] aus Landsberg a. d. W. zu einem königlichen [illegible]. Herr Adolph Sutro, der Vater des Concertgebers, [illegible], welcher zu einer ausgezeichneten Organist ist, aber nicht in seinem Verhältniss sein Talent zu zeigen berufen. Wir erwähnen dies nur, weil viele Zuhörer in dem Glauben befangen waren, dass Herr Sutro auch die Orgelpartie übernommen habe und in Folge dessen einige Zeitungen das Spiel in einer Weise bemängelt haben, als wenn einem Orgel-Virtuosen zugemuthet werden könnte, [illegible] auf seinem Instrumente gemacht habe. Ein solcher Mann wiederum legt doch sehr schön dar, was begreiflich ist, wenn ein Concertgeber mit seinem Instrumente so Gunsten eines andern Beliebigen zurücktritt, namentlich bei einem Schüler, mit dessen dem Publikum erst bekannt gemacht werden muss. (D. Red.)

Berlin. (Aufführung des «Paulus» in der Singakademie. Vergleich zwischen Mendelssohn und Löwe.) Freitag den 16. März führte die Singakademie den Paulus von Mendelssohn auf. Der Aufführung war insofern von Interesse, als das erste Abonnements-Concert dieses Winters ebenfalls ein anderes Werk über dieselbe «Johann Huss» von C. Löwe brachte, und der Vergleich dieser beiden Oratorien nahe liegt. Wir haben uns in Nr. 11 des vorigen Jahrganges ausführlich über das Löwe'sche Werk ausgesprochen und namentlich die natürliche Einfachheit der musikalischen Gedanken, die Sangbare sowohl in den Chören als in den Soloparthien, die wohlangebrachte Instrumentalbegleitung u. s. w. mit Anerkennung hervorgehoben, dagegen bedauert, dass Löwe durch die Einseitigkeit seiner Texte und einen entschiedenen Mangel an contrapunktischer Fertigkeit sich zu sehr nur in kleineren Formen bewegt, wodurch seine Werke auf diesem Gebiete nicht die gebührende Verbreitung und Anerkennung bei dem grösseren Publikum gefunden haben. Es fehlt den dramatischen Oratorien des Werks [illegible], welches das Hauptsache im Oratorium ist. — Bei Mendelssohn ist das Verhältniss anders: er hat dem Chore einen ganz bedeutsamen Stelle angewiesen, aber seine Chöre leiden an einer gewissen Unangreifbarkeit und [illegible] Ganzen in der Vocalpartie, die er durch seine übertriebene Stärke fast betäubende Instrumentation zu übertönen sucht. Da wo er sich in kleineren

[illegible] Formen bewegt, wie in ein [illegible] Chören [illegible] — [illegible] Mendelssohn [illegible]. [illegible]

[illegible]

denn der uns Herr-[illegible] ist [illegible]

[illegible]

Der Erlkönig

[illegible]

[illegible]

Berlin. [illegible] im März fand das dritte Abonnement-Concert des [illegible] statt. [illegible]

Berlin. [illegible] des Geburtstages Sr. Maj. des Königs am [illegible] März [illegible]

Wien. [illegible] Theater an der Wien [illegible] Offenbach [illegible]

Karlsruhe. [illegible] Symphonie [illegible] März [illegible] Mozart [illegible] Ouverture [illegible] Quartett [illegible] Beethoven [illegible]

[illegible]

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 6. April 1870. Nr. 14. V. Jahrgang.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Rinaldo, Cantate von Goethe, für Tenorsolo, Männerchor und Orchester componirt von **Johannes Brahms**. Op. 50. Berlin, Simrock. (Partitur 7½ Thlr., Clavierauszug 4 Thlr.)

(Schluss.)

Noch ist das Nachspiel der Arie nicht ganz verklungen, als der Chor eintritt, worin in langsamer und ernster Weise (*Moderato*, E-dur ⁴⁄₄) die Genossen sich gegenseitig auffordern, leise heranzutreten, den Freund zu retten und seine Wunde zu heilen. Gerade hier bemerken wir schon ganz jenen oben erwähnten Charakter des Gefühls, der Theilnahme, mischt sich mit dem ernsten Gebote der Pflicht, und mit überraschender Wahrheit hat der Componist diesen Ton zu treffen gewusst. Sehr schön weiss er dass durch kurze Anrufe, denen das Orchester gleichsam nachklingend antwortet, zu charakterisiren (*komm' nun leitet unsre Wunden*) und in der modulirenden Wiederholung der Periode zeigt sich wieder, hier wie an vielen anderen Stellen, der künstlerische Takt, neben dem Gebote charakteristischen Ausdrucks bleibt das Gesetz einer einheitlichen organischen musikalischen Gestaltung immer das bestimmende. Nach dem Schlusse des Gesanges der Gefährten, während der Rhythmus desselben noch weiter geht, stimmt Rinaldo wieder, wie träumend, die Motive der Arie an (*fühlt des Turteltaubs Locken*), aber aus denselben entwickelt sich ein rascher Steigen des Affects und mit einer charakteristischen Figur leitet das Instrumentale in einen schnellen Satz über (*Allegro*, G-dur ⁴⁄₄). In welchem die Erinnerung an Armida selbst den höchsten Grad der Leidenschaft hervorruft, so spricht sich in einer unwiderstehlichen, keine Grenzen kennenden Hast, die aus Gestaltung einer wohlgeformten Melodie kaum die Sammlung lässt, charakteristisch aus. Wie an die freudigen Feste gedenkt, nehmen Motive und Begleitung etwas ganz dem entsprechenden Charakter an und stellen uns sein Gemüth in völliger Verwirrung dar. Immer höher steigt die Woge der Leidenschaft; da treten in gewaltigem Einsatze die Mannen hervor, die er nicht länger zu säumen ist, und gehen mit Ernst und festem Willen an das Werk (hin, wie überall sind die Sätze stufenweise sich steigernde verbunden). Sie sprechen ihre Absicht hierin in einem charakteristischen Tonsatze aus (*Allegro non troppo*, C-moll ⁴⁄₄), welcher aus der in den Stimmen gesteigernden entstehenden Figur in unruhiger Bewegung, dieselben er

das Werk schaltend zeigt. Der Anklang an den strengen Stil passt vortrefflich zu dem ernsten Inhalte, unmittelbar ist das gesammte Anrul Aller (*Winket*) so um seine Trümmer, von wunderbarer unwiderstehlicher Kraft, die sich in schnellen Aufschwunge steigert, als die Gefährten ihm den diamantenen Schild vorhalten. Die Streichinstrumente bleiben plötzlich auf *Dur* stehen und halten diese in einem längeren Satze (*Poco sostenuto*, Des-dur) fast ununterbrochen fest, während die Blasinstrumente sich in kurzen Ausrufen ablösen — eine sprechende Musik, wenn auch die Worte für den Augenblick verstummt sind. Mit dem Ausdrucke tiefster Erschütterung und Beschämung ruft Rinaldo »Weh, was seh ich! welch ein Bild!«, und als nun der Chor einfach und ernst erwidert, als es soll den Trug entgegnen, deutet die Lösung des förmlich gebannten Banns nun noch dem klaren *Dur* diese Entsagung in wunderbar feierlicher Weise an. Manches wird hier Programmmusik, Darstellung eines Ereignisses, gewöhnliche Malerei sehen wollen; wir würden die für eine höchst übereilte Auffassung halten müssen. Plötzliches Erschrecken, Gedankenabwehr des Sinnes, Umstimmung derselben von einem Gedankenbilde, von welchen sie sich nicht lösen können, das sind Seelenzustände, die der Musik sehr wohl zugänglich sind, und wenn dieselben in der Seele des schöpferisch begabten Tondichters Motive entstehen lassen, welche uns mit gewissen äusseren Veranlassungen jener Stimmungen Analogien zu haben scheinen, so ist uns der zur Erforschung der Musik, durch welche der musikalische Ausdruck zu Stande kommt, von Interesse und näherer Erforschung werth, während nur oberflächliche Anschauung hier von Nachahmung sprechen könnte.

Ein sich anschliessender Satz (Fis-moll) lässt Rinaldo allein hervortreten, der, zu völliger Selbsterkenntniss gelangt, wenn auch noch tief bewegt, den Entschluss sich zu fassen und umzukehren kundgiebt, mit dem soll zu Motiv, welches vorher die ihm entsprechenden Gefährten angewendet hatten, giebt er am Ende des Satzes diesem seinen Entschluss kund, und hierauf erklingen die Posaunen in vollen Accorden und geben demselben gleichsam die Weihe. Die feierliche Kraft, mit welcher Brahms diese ganze Scene aufgefasst und wiedergegeben hat, klingt auch in dem folgenden Chore noch nach, in welchem die Genossen und zwar zuerst nur ein Theil derselben die Aufforderung zur Rückkehr aussprechen, in einem marschartigen Satze (*Allegretto non troppo*, A-dur ⁴⁄₄), dessen

Motive aber weit mehr ruhige Sicherheit, als Jubel und Ungeduld athmen; die Männer bleiben ihrem Charakter auch hier treu

Clar. (u. Fag. in 8va.)

(Violinen, Viola, Celli)

Ein neues Motiv wird hervorgerufen durch die Wiedererinnerung an Krieg und Ruhm, und im Wechsel der Motive, welche durch Instrumente und den Eintritt des ganzen Chores gesteigert erscheinen, zerfällt dieser Satz in formeller Einfachheit und Klarheit. Schön schliesst sich aber die Stimmung am Schlusse, wo in breiterem Rhythmus des Held an die Tugend der Ahnen erinnert wird. Während nun der Chor allmälig in munteren Ruhe zurückzieht und wie denselben die Absicht vorbereitend uns drohen, wird Rinaldo die letzten und stärksten Prüfung ausgesetzt. Armida zeigt sich (»Zum zweiten Male seh ich erscheinen« u. s. w.) und ihr Jammern facht noch einmal die Liebesgluth in Rinaldo an. Ein Motiv mit dem Ausdrucke entsetzten Seelens und trostlosen Leides, zuerst in den Saiteninstrumenten abgebrochen angedeutet, dann in den Oboe in weiter Ausführung (*Andante con moto e poco agitato*, A-moll 3/4), sehr stark in chromatischen Tonfolgen sich bewegend, lässt uns die klagende Armida lebhaft vor die Seele. mit diesem in verschiedenen Instrumenten und Lagen erscheinenden Thema mischt sich dann der unruhige Gesang Rinaldo's, dessen Stimmung, von jenen Stimmen gleichsam umstrickt, zusehends heftiger erregt und auch durch die halb schmerzlichen halb unwilligen Rufe des Chores nur wenig beeinträchtigt wird. Wir unterlassen nicht darauf hinzuweisen, dass auch hier das in dem Gedichte vorangestellte Auftreten der Armida nicht etwa durch eine äusserliche Malerei, sondern durch rein musikalische Mittel dadurch dass ihre auf Rinaldo's Herz wirkende Klage mit dessen Schmerz verbunden zum Ausdrucke kommt, veranschaulicht wird. Vergeblich verhallt die Klage; da verkünden dumpfe und schauerliche Paukenschläge das Herannahen der Zerstörung. In schneller Übergang (*Allegro con fuoco*, C-moll 3/4) erklingt das Motiv des ersten Chores, aber nicht in jenem sanften Tone, wie sterbenden Wendungen, sondern in herben Gängen durch trotzig grosse Terzen aufsteigend und dann in eine bewegte, unruhig hin und her eilende Achtelfigur ausgehend. Auch Armida sucht den Helden wiederzugewinnen, aber nicht aus edlen Motiven und höherer Pflicht, wie die Genossen, sondern aus wilder Leidenschaft getrieben. Diese ihre Leidenschaft, welche sich in dem Tumulte der Begleitung erkennbar kennzeichnet, ruft in Rinaldo abgebrochene Worte des Schreckens und der Verzweiflung hervor; der Chor bestätigt das Gesagte bald in leiser Wiederholung, bald ernst und feierlich, bald mit nachdrücklichem Entschiedenheit. Die Worte treten hier vor der Gesammtwirkung des Stückes zurück; es muss wiederum beachtet werden, was es lediglich der Kunst des Componisten gelungen ist, aus den Andeutungen des Dichters eine lebensvolle Situation von einer tiefen ergreifender Wahrheit geschaffen zu haben. Den Sturm der Zerstörung, den die folgenden Worte ankündigt, klingt in langem Nachspiele des Orchesters aus; dann stimmt der Chor in feierlichem Tone (*Andante*, C-dur 3/4) den Dank für die Erlösung des »Gebete der Frommen« an, in dessen Motive nun Rinaldo eine Tonleiter ertönt, doch nicht widerstrebend einstimmt. Wie freundlich ermuthigend, ohne jede Spur von Härte und Vorwurf, klingen die Aufrufe »Nach unserer da so kommend« und wie rührend und eindringlich mischt sich mit dem allmälig dringlicher werdenden Chore Rinaldo's Klage über das unaufhörliche Reisen! In jeder Beziehung, nach Ausdruck, Erfindung, Bau des Ganzen, allmähliger Entwicklung und schliesslich auch Instrumentation ist dieser Satz ein Meisterstück, und gerade hier kam es uns zum Bewusstsein, dass wenn schon Goethe das Ereigniss menschlicher gefasst hat, als wie es bei Tasso lesen, Brahms auf diesem Wege noch weiter gegangen, dass er durch die Musik uns das Leiden des Helden und die tröstende Sorge seines Genossen unserem Gemüthe in noch weit höherem Grade nahe gebracht hat.

Dann, in dem Vorsatz des Ereignisses begründete charakteristische Gegenüberstellung der Träger des Begebenheit tritt nun im Schlusschor (»Auf dem Meere«, *Allegro*, Es-dur 3/4) durchaus zurück, und macht hier der lebhaften Freude und Erwartung des neuen Strebens an dem hohen Ziele Platz. Es ist ein aus mehreren kleineren Sätzen sich aufbauender, in grossen Zügen entworfener und doch bis aufs Feinste im Detail ausgearbeiteter Chor, ganz von rasch pulsirendem Leben durchdrungen. Zu schneller Bewegung des Orchesters ertönen zuerst einzelne Solo einzelner Stimmen, denen dann jedesmal die übrigen folgen, bis der volle Chor eintritt und nach längeren vorbereitenden Perioden in einem freudigere Thema, zu einer meerartigen Bewegung der Blasinstrumente, den Gipfelpunkt seines Jubels findet. Nachdem der erste Chorsatz beendigt ist, theilt sich der Chor, und es beginnt nun in dem gegenseitigen Zurufen Einzelner

Wie sie kom- men wie sie
Basso
schwe- ben
wie sie kom- men wie sie
wie sie kom- men
schwe- ben

ein so frohes reiches Leben, durch die lebensvolle Begleitung noch gesteigert, dass man sich mit wahrem Behagen diesen entzückenden Klängen überlässt. Mit grosser Feinheit ist auch hier wieder die Instrumentation behandelt, welche mit den einfachsten Mitteln den Charakter des Stückes ausgeprägt hat. von schöner Wirkung ist ferner das in langsamerem Rhythmus gesungene »und verweilen so vergnüglich«, während die Instrumente die Melodie weiterführen

und dieselbe zu einem langen Nachspiele erweitern, aus welchem sie dann die Bewegung des Anfangs wieder entwickelt, wenn auch mit manchem Neuen und Ueberraschenden, denn eine Wiederholung ist bei Brahms niemals nur blosses Abschreiben, und stets weiss seine Schöpferkraft wenn immer neue Züge beizufügen. Auch das Thema des zweiten Stückes geht noch einmal in anderer Tonart an uns vorüber und leitet weiter zu einem Chorsatze von mächtig grossartigem Ausdrucke, in welchem die freudige Erwartung ausgedrückt wird, dass die Kämpfer nun mit erneuerter Kraft dem grossen Ziele entgegengeführt werden. Ein lebhaft bewegter Schlusssatz, manchen früheren analog und doch mit interessanten Zügen im Einzelnen, beschliesst das Stück, und in dem Jubel dieser letzten Chöre, der das Gelingen der Unternehmung, den Preis des am Anfange zum Ausdrucke gekommenen Sehnens zu erkennen giebt, schliesst sich auch das Werk selbst zu schöner Einheit zusammen.

So hat uns also Brahms wieder mit einem ganz eigenthümlichen neuen Werke seiner Muse beschenkt, welches, wie wir nicht zweifeln, von neuem auf diesen reichen und tiefen Geist den Blick richten wird. Wer dem Schaffen im Einzelnen verfolgt, wird im Ausdruck und der Erfindung denselben Grundcharakter wiederfinden, wie in seinen früheren Werken, und er wird in der schönen Rundung der Sätze und Perioden, in der klaren Durchsichtigkeit von Harmonie und Instrumentation, kurz in dem reinenden Wohllaut des Ganzen Vorzüge finden, die uns den trefflichen Meister auf der Bahn des Wahren und Schönen immer weiter schreitend, immer sicherer dem Ziele zueilend erkennen lassen.

E. de Coussemaker: Scriptorum de musica medii aevi nova series a gerbertina altera. Tom. III. Paris, Durand 1869. XL, 521 S. in Quart.

Der dritte Theil des Coussemaker'schen Werkes enthält 46 Stücke von musiktheoretischen Musiktheoretiken aus dem 14. Jahrhunderte. Nach früheren Anzeigen des ersten und zweiten Theiles bedarf es keiner Wiederholung über den Geist und Plan der Coussemaker'schen Bücher. Anerkannt wird bleiben des Verfassers emsige Arbeit und mancher glückliche Funde, mit Bedauern dagegen sieht man den Werth seiner Gaben geschmälert durch die Art und Weise der Darstellung, der Anordnung und Auswahl. Dem hiefür zu Lobe gegenüber, der dem Benützer Alles leichthin gelegt werden, um hülfen Instrumentorum daran, die den Schülern Schwächen Abhülfe zu wünschen, mit jenen Schriften erst recht fruchtbar zu machen. Einen Hauptmangel, der durch am ersten Theil bei ihm schien, finden wir nicht erledigt. Das berühmteste Werk Joh. de Muris Speculum musicae, im ersten Theile ganz versprochen, im zweiten wegen typographischer Hindernisse (Tom. II Praef. XVI) zu dem Tome des 6. und 7. Buches zurückgestellt und bleibt nun, wie es scheint, unvollendet, während doch schon 1806 die dringende Mahnung laut ward. Coussemaker möge diesen nach seiner eigenen Versicherung höchst bedeutsamen Theil ersten Buches nachliefern, also es zu spät sei. Was Gerbert in der Ueberfülle und mühevoll begonnenen Scriptoren nicht mehr aufnehmen zu können beklagte, hätte bei Coussemaker schon ebenbürtiger Aufnahme finden müssen, und den »typographische Hindernisse« wäre durch sparsameren Papierverbrauch sicher gehoben. Alle Werke Coussemaker's sind äusserlich schön, zum Theil glänzend hergestellt. Druck, Papier, Facsimiles imponiren dem Blick, verthenern aber die Editionen um so empfindlicher, als der Inhalt hinter solchem Aufwande zurück bleibt, da die Kritik und Correctur viel zu wünschen übrig lässt, und von dem Gegebenen manches werthlos ist, was Anderen Mehrberechtigten den Raum nimmt. Hat doch sogar zum zweiten Mal ein Versprochenes, Théorie »Oeuvre complète d'après 3 manuscrits du XV siècle«, wie es in der französischen Ankündigung heisst, keine Stelle gefunden. Welche Coussemaker das unterhaltliger mit der vorzüglichen kritisch ausgearbeiteten Ausgabe, die H. Bellermann schon 1842 in Chrysander's Jahrbuch gegeben? Aber das konnte er freilich wissen, denn es die letzte Ankündigung meint, man nimmt ihn nur mit gleichem Maass, womit er Andere misst, z. B. Fétis — wenn man hier die peinliche Frage stellt: ignorantia oder ignoratio? Jetzt wird noch ein vierter Theil als Abschluss des Ganzen versprochen. Kaum brauchen wir, dass der bewegte Editor Rücksicht nehme auf die bescheidenen Wünsche ungenommener Partnerinnen, die in jedem derartigen Werke neben dem diplomatischen Werth auch etwas für ihre Ehre verlangen, mit dauernd Fruchtbarem, das nicht allein um sein bemoostes Alter preiswürdig sei. Diese Sorge jedoch soll uns nicht abhalten, das Gute und Böse zu scheiden, den Werthvolle im vorliegenden Buche anzuerkennen. Es enthält unter den gesammten 40 Abhandlungen 13 anonyme, die übrigen 27 nennen sich u. a. von Marchettus de Padua, Philipp de Vitriaco, Joh. de Muris, Prosdocimus de Beldemandis und andere, weniger bekannte Namen.

Von Marchettus ist noch ein Erhebliches, was Gerbert's Mittheilungen ergänzte oder abschrieb, gebracht; auch nicht aus dem räthselhaften schon in früheren Bänden besprochenen Joh. de Garlandia. Magnum ein neben eben Zuwachs kommt uns zu gut durch Philipp de Vitriaco (= Vitry, wahrscheinlich unter neun gleichnamigen Städten das Vitry en Auvergne), der zwischen 1290—1361 Bischof in Meaux gewesen. Sein Name ist Ramsay und späteren Historikern geläufig, seine Werke und Leben wenig bekannt, obgleich die Zeitgenossen ihn rühmen als flos et gemma cantorum. Die hier vorliegenden Stücke: Ars nova, Ars contrapuncti, Ars perfecta sind für den jetzigen Sprache Gewohnten fliessend und wohl verständlich, wenn auch weitreichen als richtig, und weit entfernt von dem schwülstigen Ausdruck Franco's und Marchettus', auch Joh. de Muris ist trotz seiner mystisch scholastischen Ausschweifungen zugänglicher und belehrender. — Vitry's Ars nova giebt allgemeine Einleitung, danach Erklärung von Intervallen, Tonleitern, Tonnamen und Mensuren, letztere mit weitläufiger Darlegung der in perfecta und imperfecta in triadischen und dyadischen Theilung. — Wichtiger ist das zweite Stück Ars contrapuncti, in welcher nach Coussemaker's Annahme das Wort Contrapunctus zum ersten Mal gebraucht ist. Es lebte aber zur Philipp de Vitriaco gleichzeitig Joh. de Muris, der jenes Wort ebenfalls anwendet. — da nun Philipp de Vitriaco 1361, Joh. de Muris 1370 gestorben sein soll, so wäre die Priorität doch immer zweifelhaft, so lange nicht die bezüglichen Abhandlungen auch chronologisch feststehen. Man würde dem so eifrig verwandten Coussemaker als Bevorzugtesterrichteten gern sein Wort glauben, wenn nicht ähnliche Fragen ihn mehrmal irre geführt hätten, z. B. bezüglich der sogenannten Ton- und Semiton, deren Erklärung — invento — hier laut Praef. S. XII unserem Ph. de Vitriaco zugeschrieben wird, während Coussemaker doch aus seinem eigenen Werke Tom. I. 113 wissen konnte, dass Franco in Cöln dieselben Consonanzen just 100 Jahre zuvor in der Ars Cantus mensurabilis Kap. XI ausführlich und namentlich aufführt. — auch ist im selben Kapitel Motetus und Rondellus genannt, während bei Coussemaker nochmals Ph. de Vitriaco deren glücklicher Finder heisst. — Eher möchte man Coussemaker den patriotischen Fund glauben, dass der Déchant im 11. oder 12. Franzosen erfunden sei (Coussemaker's Art harmonique aux 12. et 13. s. S. 30. 125) — in jener Zeit, wo noch fränkische Art in Carlowingen überwog. Das Gesammtergebniss aus Ph. de Vitriaco's

Schriften ist nicht ganz so reich wie nach dem Umfange zu erwarten. Sehr ausführlich sind Intervalle, Noten, Mensuren und Ligaturen behandelt, die Beispiele anschaulich belehrend; der Uebersicht der gültigen Lehre hier und [illegible] aber vom eigentlichen Contrapunkt ist nach Verhältniss gar zu wenig gegeben. Mehrstimmige Sätze fehlen ganz, nur die Regulae discantus, d. h. Lehrsätze von Fortschreitungen der Stimmen, sind flüchtig verzeichnet auf der Seite unter 33.

Mannigfaltig sind die Gaben aus Joh. de Muris' Werken. Das erste Stück, Libellus Cantus mensurabilis nennt sich selbst »Compilatio secundum Mag. Joh. de Muris« — es enthält die Mensurallehren weitläufig, ohne etwas gerade wichtig zu sein, könnte also etwa für die Anzeichnung eines Schülers gelten. — Die Ars Contrapuncti ist vor vielen anderen ausgezeichnet durch gute Beispiele, reichlich brauchbar und zum Theil künstlerisch schön, obwohl nur kurze Melismen, nicht ausgeführte Cantilenen; vorzüglich wohlklingend sind die Contrapunkte S. 66, 61, 67, einige darunter klingen aus Volksliedern. — Das dritte Stück, Ars Discantus ist wunderlich unregelmässig. Manche Materien und den gleichlautigen Stellen in der Ars Contrapuncti sehr ähnlich, bald Wiederholungen, bald Ausführungen, und doch ist es unmöglich, beide so auf einander zu beziehen, dass eine zum Theil der anderen sei; ganz richtig bemerkt daher Coussemaker Praef. S. XX, es scheine wohl dieses letzte Stück in seiner dunklen Anordnung ebensowohl wie das vorige eher secundum als (nach dem Masc.) per Joh. de Muris geschrieben. — Uebrigens sind auch in der Ars Discantus schätzbare Einzelheiten, zuerst einfache, sehr weit gehende contrapunktische Maximen, dann Regeln über Schlussformeln, Behandlung der Stimmen in weiter Lage und Violstimmen gleich — hierauf folgen weitere umständliche Capitel über Ligaturen, dann mehrere ausführliche über modus, tempus, prolatio. Die folgenden Capitel de compositione contrapuncti und de comp. carminum widersprechen der [illegible] Lehre angehörig, stehen dort wie hinein geraten, indem gleich darauf de proportionibus verhandelt wird, d. h. von abstrakt musikalischen Relationen. Die letzten Capitel de octo tonis, differentiarum ordinibus — Quaedam notabilia utilia — Conclusiones de perfectione u. s. w. sind so ersichtlich verwirrt in der Anordnung, dass trotz manches brauchbaren Lehrsatzes im Einzelnen das Ganze unerquicklich und unfruchtbar bleibt. — Diese drei Stücke aber sollen uns entschädigen für die Entbehrung der echten Joh. de Muris! Laut erster und wiederholter Ankündigung hoffe auch auf dieses Meisters Hauptwerk, das so wenigen Lesern bisher zugänglich war; die Unterhaltungsfreude des Editors wird sich selber strafen.

Lobenswerth ist die Herausgabe des Petrus de Heldemandia (gewöhnlich Heldemandia, von einigen Poldemandia genannt), seine Fudamenta (s. 1144—1164), auf den Vorsatz grosse Stärke hält, was er auch am seine zwar lehrhaft-gehende aber ich [illegible] Sprache verdient, während er Neues oder Originelles nicht bietet. Sein berühmter Landsmann Marchettus ist der Hintergrund seiner Lehre, obwohl er ihn mehrmal corrigirt, auch ihn für minder gelehrt hält als sich selbst (XXVII 145).

Ein unbekannter Mönch Guido, den Coussemaker ins Jahr 1155 setzt, hat löbliche Klarheit in der Mensurallehre, und ist vielleicht der erste, der als Bild des angeblich von Guido dem[1]) erfundenen Fauxbourdon giebt S. 293, immer in Terzen und Sexten fortschreitenden Singweise, die sich noch spät in der [illegible] Psalmodie erhalten hat; was der [illegible] eines Sängers bis in unsere Zeit unter dem Namen falso bordone geläufig ist, hat etwas andere Bedeutung. — Der ihm folgende

[1]) Der Engländer Hothby (11?) erwähnt dass d. h. nicht, doch dann das zulässig sein.

Anonymus de Lenn, sonst unbekannt, giebt in wohllautendem Italienisch einen kleinen Grundriss der Regeln Contrapuncti mit belehrenden Beispielen, die fast allesammt richtig und vollständig sind, ein Vorzug gegenüber vielen anderen Fragmenten in Coussemaker's Sammlungen.

Von den übrigen namhaft verzeichneten der [illegible] Einzelnen interessant der grössere Theil aber giebt Weniges, was in den Hauptbüchern der Zeit nicht ebenfalls, und vollständiger zu finden wäre. — Henricus de Zeland erfüllt nicht die hohen Erwartungen, die durch Ambros' Lobeserhebungen erweckt sind; das freilich nur in kurze Fragment S. 113—116 sagt nichts als Tonnamen, und weiss die Vorrede nichts von seiner Zeit und Verhältnissen zu sagen. Christianus Sadze de Flandria zeichnet sich aus durch gutes Latein und deutliche Lehre über rhythmische Verhältnisse; er ist ein Commentator, vielleicht Schüler Joh. de Muris. — Philippotus Andreas bringt in höchst abgeschmackten Hexametern bekannte Regeln mit verworrenen, meist unbegründeten Beispielen. — Anguillinus de Marlec zeigt in einfachen Sprüchen, wie das Mehrstimmige sich äussern; merkenswerth ist, wie er die Mehrstimmigkeit einer Sprachsylbe empfiehlt, eine Freiheit, die vom Aristophanes die auf den päpstlichen Concilien derab oft getadelt, oft verspottet, doch immer siegreich geblieben ist — S. 148: »Aliquando ponatur [illegible] et ut [illegible] unum [illegible] et [illegible] colorare [illegible]. — Auch in Philippo de Caserta und Vernlus de Augelo findet sich manch gut Körnlein über Notenschrift und Zeitheilung. — Theodoricus de Campo enthält Apophthegmen, wie es scheint dem Areti des Quintilianus nachgebaut, dergleichen selbst in [illegible] Ausdruck für den lebendigen Unterricht nicht ganz fruchtlos mag gewesen sein. — Endlich der Engländer Hothby (1?) ist seines kleinen und lehrreichen Lobes halber willkommen; zwar bringt auch Er meist Bekanntes, doch lässt man sich die gute Form willen gern gefallen, ihn den unerbaulich ungleichen Lehrbüchern du vorzugreifen. Nun ist seine Erwähnung des croma und semicroma, womit die kleinsten Notenfiguren, unseren Vierteln und Achteln ähnlich, benannt wurden, welche Namen noch den heutigen Italienern und Franzosen geläufig sind, aber für die nächst kleineren Brüche Achtel und Sechzehntel (croma, fusa, semicroma). Auch Semibreve bedeutet noch der Namen in der Sonate Op. 1?? zur Bezeichnung des Tempo am Anfang des Largo. Nun ist ferner noch die reine Eintheilung der Contrapunktsregeln u. 4 essentiales, 4 accidentales, 4 placentiae, letztere nur nachen als placentia gefällige anmuthgebende, eine Weiterführung dessen, was damals die kindlichen aber unaufgegebenen Melodien frem anstrebten.

Unter den 12 anonymen Scr. sind hervorzuheben der I., V., XI. — Anon. I. r. 1355 ist interessant durch seine ausführliche Consonanzenlehre. Für die Sprache der Zeit ist anzumerken, dass er, was auch bei Andern vorkommt, zielgemäß Consonare gebraucht für Zusammenklang im Allgemeinen, so dass »consonantiae discordantes« 333[1] genannt werden, widrige Zusammenklänge u. s. w.; tonus d. h. Secunde consequent braucht er auch nur consonantia für das, was jetzt Consonanz heisst. Dass er der erste nach Muris die Quarte discordantia nennt, ist ein wichtiger Fortschritt aus der griechischen Theorie zur modernen. — Anon. V. ist zu loben um die Klarheit und Consequenz seiner Mensurallehre; wir erfahren bei ihm noch, welche Mühe die Notenschrift kostete, als zu den übrigen [illegible] Zeichen noch rothe und schwarze Noten zweifarbigen Strom hinzukamen (366[b]). Von überkünstlichen Schrift- und Mensurwesen gehört ausserhalb dem 14. und 15. Jahrhundert an; erst die Niederländer mit dem Ende des 15. Jahrh. machten der Schriftverwirrung ein Ende. — Anon. XI. von allen der umfangreichste (116—474), giebt an

ziemlich das Ganze der damaligen Tonlehre durchgängig gut verständlich, wenn auch manche Partie nachlässiger gehalten, andere durch Wortreichthum verdunkelt sind. Vorzüglich werthvoll erscheinen die zahlreichen Citate über das Intoniren und Intervalle noch nicht wie in späteren Canonbüchern geschieden — modus, tonus und intervallum. — Laut Vorrede ist dieser Tractat dem Herausgeber geschenkt von dem wackeren Anonymus Schubiger in St. Gallen, dessen Ergebniss ... allgemeineren Interesse mit ... die am Ende des Bandes erwähnten mehrstimmigen Tonsätze aus dem 14. Jahrh. ... weltliche Lieder, hätten doch wohl ohne typographischen Hinderniss beigegeben werden können.

Von *Anon. XIII*, einem französischen Musiklehrer, erhält die Vorrede, er gehöre dem 13. Jahrh. an, während doch die Sprachgebrauch entschieden auf das ... des 14. Jahrh. hinweist. Ähnlich steht es mit dem *Anon. IV*, dessen gut schwäbischer oder ... Deutsch weit mehr nach dem 15. Jahrh. schmeckt als nach dem 13., welchem Coussemaker ihn zuweist. Übrigens sind beide gleich unbedeutend an Inhalt und Darstellung, nur der Sprache wegen zu beachten.

Nach dieser Uebersicht der Mängel und Vorzüge des vorliegenden Werkes mag hier eine Zusammenfassung der Hauptergebnisse jener Periode an der Stelle sein. — Die Hauptarbeit der Musiklehrer war damals gerichtet auf Feststellung der Regeln der Rhythmik, der Notenschrift und des Contrapunktes, welche drei einander durchdringen und umfassen, um die andern bedürftig zur Ausarbeitung und Bewahrung grösserer Tongebilde. Wird uns nur bei jenen langwierigen Mensuralfällen fast eben so schwer zu Muthe als bei der unabsehbaren Scholien-Kläuberei der alexandrinischen Grammatiker, so erwäge man doch, wie die unscheinbaren Naturwahrheiten zu ermitteln, auch anderswo lange Umwege gekostet hat, wie denn unter andern der Gang von den antiken Tonleitern bis zur Erkenntniss des Leittonprincips sich über Jahrtausende erstreckt. Dazu es waren zwar die ursprünglichen Consonanzen (*...*) früh entdeckt sammt ihrem Gegentheil, den ... Dissonanzen, auch das Gesetz von der Erhebung des Klanggebildes in jeder gesunden Melodie, oder die Festhaltung eines Grundtons (... Anfang, Ausgang, Handhabe), um den sich der Gesang bewegt und trennend in ihn zurückwendet, liegt schon den griechischen Tonlehren zu Grunde. Dagegen die Wechselwirkung von Licht und Schatten vermöge des Gebrauchs der Dissonanzen, das Geben und Nehmen ... Consonanzen an sich ... die rhythmische Stellung der Dissonanz zur Consonanz — diese fruchtbaren Neuerungen erfand erst der einsame Fleiss in der Klosterzelle, die ... die Weisenmuth über Raum und Masse gab, die Künste sorgsam zu pflegen und jeder neuen Blüthe Wasser zuzutragen. — Mit der Erfindung des *Contrapunktes* — dessen Ursprung noch nicht ermittelt ist — entwickelte sich die Gesetze der Bewegung der Stimmen, auf denen die moderne Tonkunst ganz beruht. Merkwürdig ist, wie in diesem Jahrhundert die *Ablösung von der alexandrinischen Tonlehre* allmälig vor sich ging, sichtbar besonders an der Bedeutung der *Quarte*, welche nach griechischer Theorie anfangs unter die ursprünglichen Consonanzen gezählt, dann durch Ptolemäus und Boethius in Zweifel gezogen, endlich durch Marchetto und Muris dahin bestimmt ward, dass sie nach der Stellung — ob über oder unter der Octave — dissonirend oder consonirend. Anon. I ... den scheinbaren Widersinn zu lösen durch Unterscheidung von Consonantia und Concordantia ... in einem Sinne wie in unseren Tagen M. Hauptmann unterscheiden wollte, doch führt Anon. I seinen Satz nicht aus, sondern springt an der dunklen Stelle darüber hinweg S. 278—305.[1]

[1] Zum völligen Verständniss dieses Theorems wäre vielleicht Eingehen auf die contrapunktische Theorie erforderlich, als hier erlaubt ist. Nur genügt die Lehrsatz: Alle übrigen Consonanzen bleiben in der Veränderung consonant, z. B. Terze — Sexte, Prime — Octave; desgleichen alle Dissonanzen bleiben ungeändert dissonant: Secunde — Septime, Tritonus — Quinta ... Nur die consonirende Quinte kehrt sich um in die dissonante Quarte.

Gafurius (1496) scheint diese Lehre zuerst dahin befestigt zu haben, wo sie bis heute feststeht. — Aus dem Contrapunkt entwickelt sich die Lehre von guten und üblen Stimmschritten, von gerader und Gegenbewegung (motus rectus, contrarius), wodurch wiederum wichtige Hülfsmittel der Melodiebildung gewonnen wurden, und dem alten ... die moderne Mehrstimmigkeit geschaffen gegen den ... ausgesprochen ... Kunstideen, ... auf Grund einer ... Anschauung vom Wesen der Tonbildlichkeit ... in dem Dogma verirren. Es sei abgeschmackt und widersinnig, mit hohen und tiefen Stimmen zugleich zu tönen ... das Dinge ja wie lustig und traurig in einander gegossen.

Die Ergebnisse mögen wie als Frucht des 14. Jahrhunderts zusammenfassen. — *Freiere Melodik* im modernen Sinn (des 18. Jahrh.) ist kaum in den Anfängen vorhanden. Die *Syncope* (syncopatio) wird ziemlich dunkel behandelt, schwierig abweichend von dem was heute so heisst, z. B. S. 34. 88. 224. 331. 383, auch sind die Beispiele grossentheils fehlerhaft oder verwechselt. — Von *melodischen Figuren* sind merkwürdig *Coro* und *Trilo*, nach Tinctoris Beschreibung wiederholte Noten, ähnlich dem, was man im 18. Jahrh. Bombe nannte. S. 255. 347. 387. — Vom Unterschied des Vocalen und Instrumentalen, so wie des Kirchlichen und Weltlichen ist in jenen Büchern noch keine Spur; das Kirchlich-Vocale war das einzige Gut, dessen Pflege der Kunst würdig schien. Die Annahme, es habe die priesterliche Censur ... sich aus Geheimlehre umgeben, ist schwerlich begründet. Wie weit die ... des Kreuzzuges erhebenden Volkslieder auf die Tonwissenschaft Einfluss übten, ist noch nicht zu ermitteln. Wir haben noch viel zu lernen, und stehen erst im Anfang der Wissenschaft. Dem fortschreitenden Wissensdrange sind nun in Coussemaker's sämmtlichen Werken kostbare Grundstücke dargeboten, aus denen die rechte Gestalt erst heraus zu ziehen ist. Er selbst verspricht abermals Hand anzulegen, indem er seiner Art harmoniques aux 14. 15. siècles ... als Fortsetzung will folgen lassen. L'Art harmon. au 14. siècle. Wir sind gespannt auf die Fortschritte der Methode, die ihn von selbst, ohne Rücksicht auf auswärtige Leitung, im Verlauf der rastlosen Arbeit sich aufdrängen werden.

K. Krüger.

Don Juan-Literatur.

Don Giovanni von Mozart. Eine Studie zur (zu dieser) Oper auf Grundlage des deutschen Textes nebst einer verbesserten Uebersetzung des letzteren (derselben). Von **Th. Epstein**. (Den Bühnen gegenüber Manuscript.) Frankfurt a/M. 1870. In Commission bei C. A. André. Zed (Haus Mozart). X u. 137 Seiten gr. 8. Pr. 1 Thlr.

Don Juan wird kein Ende! könnte man jetzt ausrufen; denn kaum haben wir die Dürftigkeit der neuen *Gugler*'schen Fortissimoausgabe Breslau, bei Leuckart) beseitigt, die als deutsches Textbuch nebst ... Erläuterung von Welzogen ... erscheint auf dem Büchermarkt abermals eine neue Uebersetzung, gewappnet durch eine Kritik von 93 Seiten. Der Verfasser beurtheilt hierin seine Vorgänger Rochlitz, Viol, Wolzogen und Bitter und teilt an besonders ... Stellen seine Verdeutschung ... Und wir glauben ihm gern, dass er seine Uebersetzung in all diesen Fällen für eine wesentliche Verbesserung hält. Nur schade, dass er auf durch-

den einige Jahre so spät kommt. Er bespricht hier die Wolzogen'sche Uebersetzung vom Jahre 1869 und weist offenbar gar nicht, dass ihr v. Wolzogen diese in seiner neuesten Schrift zu Gunsten der Gugler'schen Verbesserung selber beseitigt hat. Wie alt, um nicht zu sagen veraltet, Herr Epstein's Elaborat ist, entnimmt man aus einer Anmerkung S. V des Vorworts, wonach er selbst Wolzogen's vor zehn Jahren publicirten Versuch erst nach Abschluss dieser Arbeit kennen gelernt hat. Wie er uns dazebst versichert, richten sich seine kritischen Erläuterungen hauptsächlich polemisirend gegen den Rochlitz'schen Text, weil er seiner Meinung nach vor allen Dingen darauf ankommt, ihn in seinen Mängeln so darzustellen, dass seine unumschränkte Herrschaft für die Zukunft unmöglich werde. Aber unserer Meinung nach käme es uns eben darauf anzukommen, durchaus kennen zu lernen, was Andere geleistet haben, damit man nicht wie ein Nachzügler in die Discussion eintritt, sondern wie Jemand, der wirklich so recht zur Zeit aufgestanden ist. Die »unumschränkte Herrschaft« von Rochlitz ist bereits erschüttert und zwar durch Gugler, weil der [illegible] Etwas leisten, so muss hier seine Kritik einsetzen. Und das um so mehr, weil durch Gugler die ganze Oper in Wort und Ton erneuert ist mit vielen Reformvorschlägen, die durch die Schweriner Aufführung auch schon seit einem Jahre in ihr Prinzip eingeführt sind. Manches Uebersetzungsvorschlag des Verfassers im Rochlitz'schen ein gegenüber einer augenscheinliche Verbesserung, ist gewiss nun durch das, was Gugler geboten hat, wieder im Wanken; man vergleiche z. B. nur seine Worte zu Leporello's Arie Nr. 4 mit denen von Gugler. Wer etwas Neues bringen und durchsetzen will (die uns sehr vertrauensselig dünkende Bemerkung eines Edition gegenüber Manuscripte [illegible] wird aber jeden [illegible] Theater rathen — und [illegible] — Sie immer abschrecken), sollte die Bequemlichkeit doch nicht gar zu weit treiben. Jahn's Mozart in erwähnter Auflage war mir zur Zeit der Abfassung dieser Arbeit noch nicht bekannte (S. 2) [illegible] als die Verleger der Oper, Breitkopf & Härtel in Leipzig, im Jahre 18.. eine neue Partiturausgabe derselben veranstalteten — dann die kindliche Anmerkung: »Nach einem alten leidigen Gewohnheit tragen Musikalien keine Jahreszahl.« Also hat er sich darüber aus der Vorrede zu Gugler's Partiturausgabe (wenn er ihm zu mühsam ist die Zeitungen nachzuschlagen) kann er entnehmen, dass die erwähnte Edition im Jahre 1869 erschienen ist. Aber nach der Langsamkeit zu schliessen, in welcher dem Herrn Verfasser die Don Juan-Literatur zufliesst, dürfte ihm wohl nicht mehr beschieden sein, noch das neueste und glänzendste Erzeugniss derselben, Gugler's Partitur, noch zu diesem Leben — — — — —.

Wir sind übrigens der Mühe überhoben, noch weiter über den vorliegenden Gegenstand uns auszulassen, da wir nun Bescheinigung beibringen können, dass durch Obiges der Sache schon bereits volle Genüge geschehen ist. Besagte Schrift des Herrn Epstein erhielten wir zugesandt durch Herrn Joh. André, d. d. Offenbach 28. Febr. 1870 (uns zugegangen am 11. März) mit folgenden Begleitworten: »Sie erhalten hiermit beifolgend ganz ... wenn Sie bald in Ihrer Musikzeitung eine Besprechung veranlassen. Ein mindestens ½ Spalte derselben füllte.« Ob ganz ist aber nur eine ganze Spalte, also das Doppelte! Auch die anderen Bedingungen des Herrn Johann André sind erfüllt, die er also formulirt: — auch wenn Sie zu diesem Zweck noch kein Exemplar vom Verfasser selbst, oder vielleicht eine Beurtheilung von anderer Seite erhalten.« Denn wir haben 1) zu diesem Zweck kein Exemplar vom Verfasser selbst, und 2) noch keine Beurtheilung von anderer Seite erhalten. (Vielleicht sendet Herr Gugler seinen Zeit ... noch ... Recensionen.) Herr Johann André wird hoffentlich mit Vergnügen ersehen, wie hoffnungsvoll wir gewesen sind, seine Grundüberzeugung redlich zu verdienen. Sollen uns für vorkommende Fälle bestens empfohlen. D. Red.

Noch eine Mittheilung über Gazzaniga's Don Giovanni sei hier angefügt. Gleichzeitig mit meiner Anzeige in Nr. 9, welche von einem neuen Exemplar der Partitur dieser Oper Kunde gab, veröffentlichte Herr M. Fürstenau einen Aufsatz »Zur Don Juan-Literatur« in Nr. 3 der »Monatshefte für Musikgeschichte«, in welchem er mittheilt, dass sich nun auch ein vollständiges Textbuch dieser Oper aufgefunden hat. Dasselbe befindet sich in der Dresdener öffentl. Bibliothek, dient aber nicht zu der Aufführung in Venedig 1787, sondern zu der in Bologna. Dieses Textbuch giebt Aufklärung über die auf der Wiener Partitur durchstrichene Bezeichnung »Atto secondo«, während die Oper in Wirklichkeit doch nur aus Einem Acte besteht. Atto secondo bedeutet hiernach nicht den zweiten Act einer Oper, sondern den zweiten Act eines den Abend ausfüllenden Theaterspiels; der erste Acte des Bologneser Spiels bestand aus einer Farce, von welcher aber der grösste Theil in dem Dresdener Textbuche fehlt. Die Vermuthung Jahn's, dass eine frühere Bearbeitung später zu Einem Act für die Aufführung zusammengezogen sei (Mozart, 2. Aufl. II, 330), ist hiernach nicht mehr zulässig und auch nicht mehr nöthig. Man könnte etwas [illegible], die Farce sei erst für die Bologneser Aufführung hergerichtet, aber bei näherem Zusehen überzeugt man sich bald, dass sie schon ursprünglich zu dem Werke gehört haben und von Gazzaniga in Musik gesetzt sein muss. Sein »einleitender« Gesang hatte nämlich, wie ich hier in S. 72 bemerkte, keine Ouvertüre, was aus meiner Partitur (und vermuthlich auch aus der Wiener) deutlich zu ersehen ist. Bildete er nun den zweiten Act oder Theil eines Theaterabends, so erklärt sich eine solche Thatsache sehr einfach. Die Wiener Abschrift wurde demnach die ursprüngliche Aufführung voraussetzen und »Atto secondo« späterer Corrector sein. Dieser Punkt ist also jetzt befriedigend aufgeklärt. Hierbei kann ich nicht umhin, abermals Zweifel zu äussern, gegen die Ansicht, dass in der Wiener Partitur ein Autograph vorliege; schon der Titel spricht dagegen. Zugleich wäre die Angabe der Gründe erwünscht, welche beweisen sollen, dass die genannte [illegible] Partitur zur Aufführung dieser Oper in Venedig diente. Die Art und der Zustand der Handschrift — ist es mir übrigens auch noch so unzugänglich — muss über beide Punkte sicheren Aufschluss gewähren. Chr.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

⊕ **Leipzig.** (Theaterangelegenheiten. Ein Vortheil zur Laube's.) Bei dem Wechsel in unserer Theaterleitung kommt es auf die Ereignisse des Director H. Laube seinem Abzug ... Laube's ... schreibselig wie er ... seine ... Ausgangs ... das Publikum ... Schluss ... dass es ... zur Eröffnung ... werde. Und wie man fühlt, wird dieselbe ... werden. Wir gehören zu Denjenigen, die von Anfang an der Laube'schen Direction ... Zeit ... Jahre, und der ganze Verlauf hat unsere ... bestätigt. Dieser Verlauf der nun ... deutsche Theater von dem ... des Theaters einen Bürgerstand ... zu bessern ... durch die Persönlichkeit des ... der noch ... seines Lebens eine solche Aufgabe stellte. Aber es scheint nun hier ... Wahrheit sich zu bestätigen, dass solche ... gleichbedeutend sind mit ... Erfahrungen, denn Laube hat sich bei den Leipziger Vorgängen merkwürdig ... gezeigt. Eine Unbesonnenheit ... Publikum ... Nerven ... in ein Unglück ... Freilich schafft man sich dadurch ... und ... Aber eben ... Vertheidigungen ... seine Stellung ... Boden zu geben. Man ... Novelle ... Zeit ... [illegible] (der in seinem langen Leben viel vergessen haben muss) in

[illegible]

An die Sänger Deutschlands.

Einladung zum Sängerfeste in Cincinnati, Ohio.

Von den Ufern des Ohio, von der Königin des Westens, erschallt Euch, Ihr deutschen Sängerbrüder, ein herzlicher freundlicher Gruß weit hin über den Ocean in die liebe deutsche Heimath.

Fern vom theuren Vaterlande erklingt auch hier das »Deutsche Lied« fröhlich wieder, und soll dies beitragen zur Feier des 17. Bundes-Gesangfestes des ersten deutschen Sängerbundes von Nordamerika, welches in den Tagen des 15. bis 19. Juni d. J. in Cincinnati abgehalten wird, uns die Freunde aus Nah und Fern zuzuführen.

Es ergeht daher an Euch, deutsche Sängerbrüder, die freundliche Einladung und ernste Bitte, unser Fest durch eine zahlreiche Delegation zu besuchen, um es behilflich zu sein bei dem Weihopfer, welches dem deutschen Geiste daselbst gebracht werden soll.

Wir werden Euch mit offenen Armen empfangen, nach guter deutscher Sitte die Gastfreundschaft der Stadt offeriren und Sorge tragen, Euch die Tage des Aufenthalts so angenehm wie möglich zu machen.

Im Falle eines Zusagens ersuchen Euch freundlichst, mit den Agenten der Steamer-Compagnien in Hamburg und Bremen sofort in Unterhandlungen zu treten, um in Uebereinstimmung mit den hier bereits getroffenen Arrangements eine ermäßigte oder ganz freie Passage der Delegation zu bewirken.

Die Delegation müßte spätestens am 14. Juni in New York landen, um nach mehrtägigem Aufenthalte mit den Sängern New Yorks die Reise nach dem Westen anzutreten.

In der angenehmen Erwartung, daß Ihr unserer Einladung Folge leisten wollt, sehen wir einer Anmeldung baldigst entgegen, um die nöthigen Vorbereitungen zu Eurem Empfange treffen zu können.

Mit Sängergruß

Das Central-Comité des Nordamerikanischen Sängerbundes.

Im Auftrage: Franz [illegible]
Correspondenz-Secretär

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 15 Ngr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 13. April 1870. Nr. 15. V. Jahrgang.

Corelli's Werke, herausgegeben von J. Joachim.

Erster Theil. Op. I und II. 1683. 1685. *)

»Denkmäler der Tonkunst« so lautet der Name einer eben begonnenen Sammlung guter Werke aus der Väter Zeit, deren erste Jahreslieferung uns Meister vorführt, neben Palestrina drei so gut wie unbekannte, wenn man unter Bekanntschaft meist versteht als blosses Namengedächtniss. Durch dieses Unternehmen wird dem Künstler und dem Gelehrten der Stoff geboten zu lernen, zu geniessen und danken, und des künstlichen der Gegenwart nach manches worden als zu sehen ist.

Dieser erste Jahrgang enthält [illegible] zwei Werke von Corelli, 3 Ordres — Suiten von Couperin, 4 Oratorien von Carissimi, 38 vierstimmige Motetten von Palestrina jeden; das vier wird eine neue Abtheilung nachfolgen als nächstjährige Lieferung, welche zugleich Hauptinhalt nebst Erläuterungen der Herausgeber enthalten wird. Verwandte wir bei dem Einzelnen [illegible] Rechenschaft über das Gegebene und zur Anregung für die, denen die werthvollen Werke bisher nicht zugänglich gewesen.

Archangelo Corelli aus Bologna (1653—1713) wird der Vater des modernen Violinspiels genannt. Seiner Zeit hochgefeiert, auch in Deutschland namentlich von Händel bis Haydn in Ehren gehalten, ist sein Name später zurückgetreten gegen den Glanz der modernen Virtuosität. Was ihm etwa fehlen mag an Bravourstücken mit harmonischen Ausschweifungen und grellem Farbenreiz, wird reichlich überwogen durch die edle Schönheit seiner in sich gerundeten Tonsätze, die uns nicht allein lehrhaft historische Denkmäler, sondern auch lebendig wirkende, zu freundlichem Genusse [illegible] werden, sobald wir nur einmal recht anfassen, die in alt ausführbaren Trios zu Gehör zu bringen. Für die Kunstgeschichte wichtig auch um deswillen, weil seine Instrumentalsachen von Italienern wie überhaupt von Romanen verhältnissmässig selten sind, — ist doch dieser tiefste Schacht der musikalischen Kunst von Niederländern so tüchtig befahren und ergründet wie von derjenigen Menschenrasse, der jenes päpstliche Lugat [illegible] Prädicat gibt: *Habet profunda [illegible] speculationum in capite suo*. Wer also dem deutschen Volke wohl will, sollte billig dessen specifische Kunst nicht gering halten, und nicht über dem Adel des Menschengesanges jene Töne der Mittelwelt verachten, die den Abgrund aufthun unter dem Wort, und mehr sind als das Wort.

Die vorliegenden Stücke sind Corelli's erstes und zweites ediertes Werk: *Opera prima* vom Jahre 1683, Op. II von 1685, jedes derselben Werke enthält 12 Sonaten, die ersten generell *Sonate da chiesa* — Kirchensonaten —, die anderen *Sonate da camera*. Der Unterschied von Kirche und Zimmer, von geistlich und weltlich ist jener Zeit nicht so gross wie wir ihn noch heut gern Sprachgebrauch aus vorstellen würden. Später [illegible] [illegible] Unterschied abwohl der Christ [illegible] von jeher bewusst; bei wachsender Mannigfaltigkeit des Lebens und manche andern Kunststätten der Kunstmittel selbständig vermehrt, wo denn eben so wohl römisch und deutsch als katholisch und evangelisch in Grundsatz und Uebung ihre besonderen Wege einschlugen, aber auch dann war [illegible] [illegible] [illegible] bald [illegible], dass um 16. bis 17. Jahrhundert Bild- und Tonkunst beider Kirchen einander näher standen als im 17. bis 18. — [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], dass der Gebrauch von Instrumenten in der Kirche mit dem Wachsen der Instrumentalkunst desto weltlich verdächtiger erschien und erst Corelli's ernste Stücke das Geigenspiel (wenn die Sage geht) die gnädige Zulassung des Instrumentalen in der Kirche errang.

Seine vorliegenden Kirchensonaten haben mehr gelde Gestaltung, die Kammersonaten sind munterer, ausgelassener mit Tänzen durchflochten und allerdings etwas mehr in das Weltliche gefärbt. — Ernstere Sätze, wie *Grave*, *Andante*, *Adagio*, sind beiden gemeinsam; lustig aufgeweckte Stückchen jedoch ohne Tanznamen kommen auch in den kirchlichen vor; einige Allegros der Kirchensonaten, z. B. S. 33, 43, 50, 60 sind den Gigues der Kammersonaten ganz stammverwandt, ja [illegible] ähnlich. — [illegible] Sonaten übrigens sind dreistimmig für zwei Violinen und Basso; der Bass [illegible] wird genannt *Violone (e) Organo* oder *Cembalo*. Dabei ist ausgesprochen, dass zwei bass[illegible] Instrumente meist zusammen gehend, mit zuweilen getrennt schreiten, wo dann die tiefere in ruhigen Grundtönen schreitet, die obere mit lebhafteren Figuren [illegible]-irt, ähnlich unserem Basso und Violoncello in Beethovens Symphonien. Hier möchte sich für die Kammersonaten nach heutigem Verstand wohl das Neue Violoncello statt Violone ergeben, was auch der Sprachgebrauch zulässt, da Violone überhaupt grosse (gebaute) Geige bedeutet. Dass so entstehenden Uebergewicht der Bässe wird ein Gegen-

*) Als zweiter Band der »Denkmäler der Tonkunst« in Subscription zu beziehen. Leipzig durch die Verlagshandlung J. Rieter-Biedermann. Preis 1⅓ Thlr.

gewicht gegeben durch die füllende Stimme der Orgel oder Cembalo, welche deswegen durchgehends mit Generalbass beziffert ist, eine Weise, die bei vielen glanzconstruirten Bach'schen Tonsätzen ebenfalls gilt. So geben denn aus dem bescheidenen Geigenton kiangreiche Gebilde hervor, indem das Clavier die harmonische mehr gedachte als geschriebene Masse sprecht hinzuthut — dienend, nicht herrschend — so dass europäische Virtuosen das freuet sehen. Sorte ihr Spass nicht darin finden, wohl aber andere Leute, die sich der Töne im Herzen erfreuen wollen.

Die harmonische Structur hält sich meist im Bezirk der modernen Dominant-Modulation. Doch ist das kein Hinderniss lebendiger und rauschender Bewegung, und wo einmal entferntere Modulation eintritt, wirkt diese desto erfrischender, je weniger sie abgebraucht ist. An ältere Harmonieführung ist im Variant der Sätze wenig Anklang, ausser die Schlüsse — halbe oder ganze — namentlich in den zahlreichen Sätzen der Adagios Largos Andantes mündet gern in phrygische Wendung, seltener in mixolydische.

Die Kirchensonaten, als die leichter erreichbaren, werden den Liebhabern bald einleuchten, mehrere auch sich dauernd einprägen und Wohnung bereiten für andere Tongebilde derselben Zeit. Anklänge daran bei Scarlatti und Händel bezeugen sich bald als Nachgeahmtes, bald als Zufällig-Nothwendiges d. h. dem zeitgemässen Sprachgebrauch Angehöriges.

SONATE 1 von mässiger Bewegung und gefallendem Schwung, ist besonders interessant im Finale (*Allegro* ⁶⁄₈), wo das weitere Thema (a)

[a] 8 alta

F D B F

[b]

canonisch eingeleitet, umgekehrt und in liebreicher Terz- und Sexten-Umschlingung (b) durchgeführt, an Haydn's anmuthige Spielsachen erinnert. Diese Terz-Sexten-Wendungen bei S. Bach in sonderbarer Mannigfaltigkeit bald schatzend bald tändelnd verwandt, sind bei Corelli ein Novum, was sich wesentlich abscheidet gegen das Frühere, wo ähnliche Wendungen bei den älteren Tonsetzern nahe lagen, wurden sie sichtlich und ausdrücklich vermieden.

SONATE 3 mit einem ganz täuschenden Eingange, hat zum Hauptsatz ein lebensprühendes *Allegro*, dessen Thema leicht fugirt, in zwei ten Theile fugirt und neben beiden chromatischen Modulation doch höchst erweckend wirkt. Das folgende Sangthema (*Adagio* ³⁄₄) als Moll-Duo etwas künstlicher modulirt, zeigt in den rhythmischen Rückungen eine antike Wendung von eigenthümlicher Kraft, indem der thematische Rhythmus (a) vorübergehend von einem augmentirt wallenden (b) durchkreuzt wird (S. 20 und 21).

(a)

(b)

wo die Fortführung des augmentirten Anfangstaktes

dem Auge und Sinne nicht so bequem ist als die ältere Weise bei (b). Aehnlich rhythmisirt und von lieblich bedeutender Wirkung ist z. der letzten Kammer-Sonate S. 118 # 2 und 120 3 4. — Das Finale *Allegro* ist reizend und tändelnd, zugleich witzig anregend durch die Anwendung des *Rovescio* = des umgekehrten Themas,

Basso continuo

Sea basso

Lasse Sebastian braucht dergleichen Rovescio bald spielend, eifrig innigen Gängen bald in grimmigen und seltsamen Launen in ... hier kann man vergleichen lernen — und ablernen.

SONATE 4 ist ein anstehendes Beispiel der mehr und mehr ... Bewegung (*cantabile* — *dolcissimo*) in den Scalenfiguren, die meist durch Terz-Sexten-Geflechte verschönert sind ... der

SONATE 5 klingt nach lenzlichem, fast kirchlichem Eingang des Hauptthema des Hauptsatzes ganz nach Händel, wie auch die Schlüsse mahnen, was nicht blos von der Dreistimmigkeit herrührt. Das dann folgende Wechselspiel mit sechsvolltaktigem Tempo-Fiorite ist wie ein Gespräch von Sängern und Geigern, voll zarten Genus. — Im Finale *Allegro* ³⁄₈ ist ein fröhliches muntere ... Thema hübsch fugirt, aber der Schluss rhythmisch ungenügend, gleichsam abknappend. Aehnliche Lieblichkeit und Unschlüssigkeit findet sich in den Menuetleben.

SONATE 6 wo S. 39, h Takt 3 ein neues Gefühl also ... Harmonie der Halbcadenz schmacklich e wäre Übrigens ist diese ganze Sonate eine der ... sten, klangreich, schwärmerisch-heiter, ... überraschend in den kreisenden Melodien. Angenehm ist auch der innerhalb dieses und ähnlichen Sätze grossentheils unmittelbar sich gebende Fluss durchflochtener Stimmen, wie sehr dieser Vorzug nur durch flache Art und Kunst Verwöhnten eingeprägt ist, werden wir am besten gewahr im Gegentheil, wo solcher Fluss unbegründet, d. h. ohne innerhalb des Themas Ursache zu haben, willkürlich unterbrochen wird. Hiervon sind Beispiele bei Corelli seltener als bei Ph. E. Bach und seinen Zeitgenossen — welche Beispiele verschweigen wir aus Bescheidenheit, denn was hülfe es, wenn wir dem Pfadfinder vorgriffen, ihn voreilig hinwiesen auf Stellen wie S. 32, 33, 50, 54—55, 67. — Denn um das Fliessen und Stocken zu bewahren, müsste man jedes fragliche Thema erwiesen sein als Fluss ... oder von Haus aus corrosives ... zum scherzo = *Soggetto* ...

SONATE 7 u. 8 mit prächtig arbeitenden Hauptsätzen gehen abwärts in gefallenden Wendungen mit sanftem Ausklang, ein Umstand, der sowohl hier als insonderheit bei den harmonisirenden ... hinweist, wie wenig diese Art gemüthlichen Saitenspiels für unsere gigantisch centralisirten Kabinetonen gemacht und gedacht sind. Kenner brauchen wie die Centralmusiker insonderheit so erinnern wie kümmerlich einsam und allein das stetig*) schliessende Unisono der alten dreistimmigen Contrapunkte sich fühlen würde im Angesicht von tausend glitzernden

*) Mit sehr wenigen Ausnahmen, als Kammer-Sonate 2 S. 10—4 S. 89 — Kammer-Sonate 3 S. 80 — 11 S. 100 ... 4 (unter 64), die nicht unisono, aber auch nicht mit vollem Dreiklang schliessen.

glitzernden glühenden Augen des applausbedürftigen Concertsaals.

SONATE 11 hat, wie mehrere Moll-Sonaten, einige künstliche Wendungen im chromatischen Gebiet, die den Unterschied jener Zeit von Bach's weitgeschwungener Chromatik [illegible] machen. SONATE 12 voll heiterer Frische des Singsangs mit fast Händel'schen Anklängen, schliesst mit einem reizend lebendigen *Allegro*, das ebensowohl Gigue heissen könnte. Auch hier ist eine Art reizende eine Mahnung des melodischen Getriebes glücklich eingefügt. — Die hier einleitende Quintsexte S. 68, 4, 3 jener Zeit ungewöhnlich, ist mehr ein werdendes rückblickendes Moment, während einem, z. B. Beethoven'schen freie Quartsexten, meist vorwärts hallende und von solcher Kühnheit, dass was sie nachahmen will, [illegible] so [illegible] Lenden [illegible] [illegible] den Sprung wohl zu fühlen ohne Verstehen — man hat Exempel von Beispielen! — Die ebenfalls neuerliche Terzens-Melodie S. 72, 3, 3 im Bass g h d cis — ist ein Beispiel zu dem, was Baumgart richtig Anlage, sonstige Gestaltung nennt: dass nämlich kraft melodischer Bewegung wiederholte Melismen auf anderen Stufen [illegible] [illegible] ungestört über harmonische Härten hinüber hüpfen.

In den KAMMER-SONATEN, wie ähnlich sie auch sonst den kirchlichen sind, thut sich doch nicht allein mehr üppige Beweglichkeit kund, sondern auch mehr specifisches Gebrauch des Tones im modernen Sinne, wie wohl mit durch das Kammer-Clavier veranlasst wird, indem dieses trotz aller Gehirnkünste des Stimmers mehr ungleichschwebend ist und bleiben wird, als die Orgel, welche durch mechanische Mittel den wirklichen Gleichschwebung näher gebracht werden kann. Ohne uns hier auf Beweise einzulassen, stellen wir nur zur Prüfung, ob nicht die hier gewählten Tonarten angesichts der damals üblichen Stimmung doch auf unsere Ohren ganz ähnlichen Eindruck machen wie dieselben, wo sie in modernen Tonsätzen von Händel bis Beethoven vorkommen, gewiss ganz andern Eindruck als dieselben Tonarten bei Schütz oder Mommersheim, die man getreu transponirt ohne Wandlung des Klanges. Dem hier zuweilen wie bei Händel ein ♯ oder ♭ weniger in der Signatur steht als heute üblich, z. B. C-moll mit zwei ♭, A-dur mit zwei ♯ — das scheint solange Gewohnheit der Schrift, hat indess oft modulatorische (harmonistische) Ursache, die sich im Laufe des Satzes herausstellt, und ist danach kein Hinderniss die heutige Klangfarbe zu fühlen. — In

K.-SONATE 1 (S. 75) ist der blühende *D-dur*-Klang im Ganzen ganz ähnlich was in Mozart's Symphonien und Ouverturen. — Die Anordnung ist überall entsprechend im Festhalten der Tonart strenger als die Kirchensonaten, so haben dagegen ist die Reihenfolge der Tempi willkürlicher als bei S. Bach, dessen Suiten bei aller inneren Freiheit doch eine ziemlich regelmässige Reihenordnung zeigen: aus *Präludie* (*Toccata*, *Ouverture*) — *Allemande* — *Sarabande* — *Gigue* und als Gesammtstahl des Tones schwerlich über zwölfen oder zehn von enthalten. — Corelli hat niemals die grössere Bach'sche Ausdehnung, übergeht eben nach [illegible] aber mehr oder weniger Sätze; die Sonate 12 sogar nur einen einzigen: die Melodien sind bald kunstreicher, bald volksthümlicher, nur en gehr bei aller Feinheit [illegible] doch jeden seiner [illegible] Gang: sogar lies sogar wenn das Totale [illegible] (F-moll-Klang) dem nach modern Bach'schem Costüm durchaus voller wichtigen Ausklang gabehrte. In Corelli's weiblichem Gemüthe dagegen nach einem leichten Hinschweben, ein rhythmisches Bilden [illegible] gestattet, wie hier

über welche rhythmische Gebilde Hauptmann (Harmonik und Metrik § 81, 82) das Bündigste überzeugend sagt.

SONATE 2 hat eine ganz allerliebste *Gigue* voll Zärtlichkeit und Schalkheit, so der wir [illegible] die Gewandtheit kennen lernen, womit die melodischen Stimmen thematisch verwerthet werden, deren derbkräftiges Thema S. 80

erscheint wieder Sonate 4 S. 88 und Sonate 6 S. 98 und giebt jedesmal ein anderes Bild, wo immer das fröhliche Volkston durchklingt wie aus des Bauers mit anderen Flor. Ueberhaupt sind die Gigen sonderbare Creaturen voll schöner Lustbarkeit, [illegible] regellos [illegible] Wege hüpfend, sogar Schmetterlinge ernste Stirn erheiternd — darum ist ihre menschliche Rhythmisirung ebenfalls freier als alles übrigen Tänze. Denn während diese ihren festen Grundriss halten in gerader oder ungerader Taktirung, finden wir bei den Gigen $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ (letzteres bei Corelli S. 80 signirt C $\frac{12}{8}$) ohne — *Sarabande* deren steigt sogar S. 109 ein offenes $\frac{3}{8}$ empor, dieses [illegible] ebensowohl in C $\frac{6}{8}$ darüber, aber was soll man sagen, wenn Bach einmal gar zeichnet ¢, will sagen $\frac{6}{4}$ oder $\frac{6}{8}$ oder [illegible] gleich [illegible] (B. W. 3, 193 E-moll)! Man soll sagen: die Gigue ist eine unberechenbare Coquette, verführerisch mit und ohne Willen, daneben jedoch — wohl gemerkt — immer echt musikalischen Humors, nirgend mit heimtückischen Hintergedanken, die wenn sie den Tönen sich etwa [illegible] Ansprüchen ihrer [illegible] auf [illegible] [illegible]. Was aber das ganze kalte Instrumentale angeht, da hätten wir mit der lieben Gigue noch eine Lanze zu brechen — doch dazu ist hier (noch) nicht der Ort.

Aehnlich wie der *Gigue* doch anders ergeht es der *Allemande*, die wohl bei unseren Meistern ebenfalls mancherlei Costüme zu tragen gefallen lassen, indem sie zwar den Grundriss des geraden Rhythmus mit der Stimmung gehaltenen Ernstes stets bewahrt, im Uebrigen aber ganz mit gothischen Schnörkeln angethan, auch in formenlange Modulation verwickelt wird, ohne die Feinheit ihrer [illegible] [illegible] Contrapunkte schwer fällt zu entbehren. Corelli giebt die Allemande bei gleichem Rhythmus aller lei Tempi: Sonate 4 E-moll *Presto* — Sonate 5 B-dur *Allegro* mit [illegible] Ausdruck der [illegible] *al rovescio* [illegible] — Sonate 6 G-moll *Largo* — Sonate 7 F-dur *Allegro*, entsprechend [illegible] Tiefsinn — Sonate 9 Fis-moll *Largo* von schwermüthigem Liebreiz.

In diesen beiden Formen (der Allemande und Gigue) ist die Mannigfaltigkeit gross genug, um den kategorischen Imperativ des Formal-Princips [illegible] [illegible] zu führen, während die übrigen an äussere Umrisse gewöhnt sind. Die Sarabanden sind bei Corelli stets phlegmatisch, gemeinhin oft von unbedeutender Erfindung — wovon jedoch die ausserordentlich liebliche [illegible] der Sonate 6 ausge-

genommen ist S 107 — seine Gavotten über bald keck und stolzgleich, bald vornehm tanzend, seine Couranten mit mehr angenehm zuhörbar flüssig und schlangenhaft zwischen den ernsten und melancholischen Sätzen hindurchziehend — S Bach hat, wohl mehr aus eigener Erfindung als aus historischem Anlass den [illegible] Tonformen bestimmten Gepräge eingebildet: den Beethovenschen pathetischen Scherzomeister, den Couranten die elegante Courtoisie, der Bourrée den unbesorgt edlen Clown — In all diesen Stücken ist Couperin ein weit gar Mittelglied weniger als Corelli, minder melodiös tändelnd als Muffat — ganz in der Stellung, die der richtige Franzose einnimmt zwischen deutschem und italienischem Geiste, worüber E M Arndt in seinem »Vergleichenden Völkergeschichten« — [illegible] Franzosenhasses — den [illegible] Treffendste sagt, was zu sagen war

Vorzüglich schön in Grundlage und Durchführung sind Sonate 10 und 11 mit vollkommen Mozartschem E- und Es-dur-Klang Wir glauben sie mit allen Zeiten vorzüglich und empfehlen sie denjenigen Musikfreunden, die nicht an Instrumentalmusik glauben, zur Bestätigung: der rechten Liebhaber werden die Stücklein, je öfter gespielt, je lieber gewinnen

Nachträglich bemerken wir, dass gelegentlich der Stelle Allemande S 83 [illegible] 1—2 der berühmte Contrapunktist Paolo Colonna den Corelli strafte wegen seiner verbrecherischen Quintenfolge Corelli aber die Strafe nicht schweigend hinnahm — was sagen unsere Gelehrten dazu? — Ebensowohl was diese auch offenen Quinten möchten wohl die heimlichen S 105 [illegible] 1—2 Interesse erwecken — Auch die Absonderlichkeit der Sexenfolgen S 97, 2, 3 und 4 [illegible] ihres Ortes [illegible] und möchte wie noch bei Händel sogar gehalten denken *) hat doch S Bach die kühnere Umfassung [illegible] (in der Johannes-Passion) gewagt ohne Tadel weil die Ueberkraft der Melodie nunmal im Fugenthema dem Verständnisse zu Hülfe kommt — Von schönen Terz-Sext Umformungen sei hier noch erwähnt der mehr [illegible] S 44 38, — endlich beachte man den besonderen Gebrauch des Trillers S 40 22 u a so sind hier mehrmals doch dort mehr [illegible] gedankenfolle nicht dasselbe was unsere Triller zu sein pflegen

Ein paar Errata, die den Musiker kaum störend erwähnen wir nur Gewissens halber

S 35, 4 [illegible] Violine 1 am Schlusse [illegible] zu haben statt g.

S. 152 [illegible] — — — — b — — a

Nach Corelli sind unseres Wissens keine bedeutende Instrumentalisten in Italien aufgestanden. Überall ein herrliches Ouvertüren [illegible] Ebenbürtige, und nur der geringere Theil seiner [illegible] Thätigkeit Eigenthümlich liegt diese Kunst ruhe dort [illegible] ob es eine Ruhe zum Tode ist, wissen wir so wenig als es Deutschen wissen [illegible] sie anscheinend — Nicht jeder Schlaf ist ein Requiescat in pace, nicht jede Klage um die Mängel der Zeit ein Requiem. Hat die deutsche Dichtung nach jahrhundertlanger Ruhe im herrlichen Erwachen [illegible] in der edlen Gothenzeit der doppelt so lang eingesungen schlief, endlich in Winckelmann

*) Ueber solche Stellen die [illegible] eine leider ausgeführte Cadenz [illegible] nicht [illegible] wie [illegible] stehen [illegible] in den Bemerkungen des Herausgebers Corelli aber die von [illegible] Grundsätze ausführlicher gehandelt worden. D Red

und Thorwaldsen eine fröhliche Urstand gewährt: warum sollte der Prophet des Abendrothe Unrecht haben, wenn er zuriefe bei dieser [illegible] Weltgeburt einer [illegible] Musik den Künstlern sein Wo [illegible] zu grüssen? kein Requiem, sondern: sich schliefe aber mein Herz wachte — und danach, so Gott will, einen schöneren Auferstehen als Dornröschens Wir mussten bloss — am kein Aergerniss zu [illegible] zu geben — zurückhaft Italien Ed Krüger

Anzeigen und Beurtheilungen

Beim Sonnenuntergang Gedicht von A Munch Concertstück für gemischten Chor mit Orchester von **Niels W Gade.** Op 46 Leipzig Fr Kistner Partitur 25 Ngr

H. B Unter den Vorzügen Gade'schen Compositionen hat von Anbeginn seiner schöpferischen Thätigkeit das Geschick eines feinen und reichen Colorits in erster Linie gestanden dasselbe war geeignet den bedeutenden und neuen Gedanken seiner grösseren Tondichtungen einen besonderen Schmuck zu verleihen, es hat mitunter auch wohl seine verführerische Gewalt bewiesen und zu zeitweiligen Zurücktreten schöpferischer Kraft den Hörer vergessen gemacht In dem vorliegenden Werkchen ist zur Verwendung reicher Mittel der Tonfärbung durch die Instrumente wieder alle Veranlassung geboten; dies und aber durchaus nicht zum Nachtheil eines wahren und zart empfundenen Ausdrucks der sich in welchen, höchst erfundenen Motiven einprägt Das Gedicht von Munch (übersetzt von Lobedanz) schildert in einfachen Worten und Bildern die Abendstimmung welche mit Wehmuth die Sonne scheiden sieht, aber in der Beruhigung, in der Hoffnung auf die Wiederkehr Trost findet Das leise Flüstern in dem Eintritte der sieben gedämpften Saiteninstrumente, wozu die Blasinstrumente hohe Accorde halten und Cello und Fagott in der Höhe einsetzend in getragenen Gange abwärts steigen und den Wechsel der Accorde tragen, versetzt uns alsbald in eine stimmungsvolle Stimmung Der Eintritt des Chores, welcher nach und nach sich anschwellend und dann fortwährend in gefülltere Harmonie und in welchem [illegible] Mittlung der Textesworte singt, befriedigt uns ganz [illegible] die völlige Ruhe, die geheimnissvolle Stille ist mit Meisterschaft gezeichnet [illegible] Bewegung in den Instrumenten ausdrucksvolle Motive der Begleitung sehr und sorgsam überlegte Declamation der Worte haben die Wirkung. Wir haben eine längere Stelle der zweiten Strophe hervor welche die Schilderung der nach und nach eintretenden gänzlichen Stille enthält: die Worte werden hier von den Stimmen, gruppenweise vertheilt, unisono gesungen, wobei die Tonlage allmälig immer tiefer wird Aus völliger Stille erhebt sich dann die Aufforderung zur Hoffnung [illegible] in voller Harmonie und mit einem wahr empfundenen innerlichen Ausdrucke Der letztere steigert sich dann im Verlaufe (wo ein wenig gezwungen die anfänglichen Texte wieder ergriffen wird) zu hoher freudiger Erhebung (»Wie Lichtes Quelle [illegible]), mit voller Instrumentation am Schlusse tritt das Motiv des Anfangs wieder hervor welches zu beruhigtem Abschlusse führt. — So tritt das ganze Stück manchen den schon von Gade und anderen [illegible] Stücken zur Seite, wobei wir z B an die »Frühlingsbotschaft« denken Ein tiefes und kräftigen Walten einer bedeutenden [illegible], einen neuen und gehaltvolleren Stoff gewähren wir auch hier nicht, und müssen auch dies Werk zu den guten Nachahmungswerken stellen Noch zeigt der Gade vor allem vor andern eigenen Meisterschaft der Instrumentation und Colorirung hat ihn der Inhalt der kleinen Dichtung diesmal durchweg poetisch gestimmt und es ist aus der Vereinigung dieser Anregungen ein durch Anmuth und Wahrheit durch Wirkung und Ausdruck sich vortheilhaft auszeichnendes Gebilde entstanden. Unsere

Chorvereine werden sich dasselbe ohne Zweifel, nach dem Vorgange Cölns, recht bald zu Nutze machen.

Joh. Seb. Bach als Schüler der Particularschule zu St. Michaelis in Lüneburg in den Jahren 1700—1703

Dass Bach sich in früher Jugend eine Zeitlang in Lüneburg aufgehalten habe, versichern uns seine Lebensbeschreiber. Forkel nennt mit Bestimmtheit die Michaelisschule. In der neueren Zeit hat sich aber mit Recht der Ausdruck »Michaelisgymnasium« bei Winterfeld ist nicht genau, es war die Particularschule des Klosters St. Michaelis.

Nachdem frühere Nachforschungen oder Nachfragen wegen Bach's Aufenthalt in dieser Stadt noch damals unter der ersten Nordd... zu keinem Ergebnisse geführt hatten, hat endlich ein bewährter Musikfreund und Kenner, Herr Professor W. Junghans, Rector am Johanneum zu Lüneburg, die Sache in die Hand genommen und nach langem Suchen in dem Archiv des Klosters St. Michaelis mehrere Actenstücke gefunden, welche wenigstens einigen Aufschluss über den Gegenstand enthalten. Diese Nachrichten hat derselbe vereinigt mit Allem, was sich sonst an gedruckten oder geschriebenen Nachrichten über die Pflege der Tonkunst in früherer Zeit vorfand und darauf ein Bild entworfen von den musikalischen Zuständen Lüneburgs seit der Reformation. Diese höchst schätzbare und mühevolle Arbeit ist gedruckt in dem soeben zur Vertheilung kommenden »Programm des Johanneums zu Lüneburg Ostern 1870« und führt den Titel: »Joh. Seb. Bach als Schüler der Particularschule zu St. Michaelis in Lüneburg, oder Lüneburg eine Pflegstätte kirchlicher Musik«.

Nachstehend theilen wir im Wesentlichen und wörtlich daraus mit, was Bach und die ihn vorzugsweise nahe berührenden Verhältnisse betrifft. Das Michaeliskloster unterhielt eine ansehnliche Zahl sogenannter Mettenschüler, welche die eigentliche Kirchenmusik auszuführen hatten, und eine fast doppelt so grosse Zahl Chorschüler für weitere musikalische Zwecke, als Begräbnisse und für den Umgang auf den Strassen. Aus den Zahlungsregistern, welche der Cantor zu führen hatte, ist nun zu ersehen, wann Bach eintrat und welche Stellung er in diesem Chore einnahm. Der Bericht des Herrn Prof. Junghans hierüber lautet wie folgt:

»Vom 18. Juli 1694 bis zum 21. Mai 1712 finden sich von der Hand des Cantors Augustus Braun sehr sorgfältig geführte Verzeichnisse sowohl derjenigen Schüler, an welche das Metten- und Quartalgeld, als derjenigen, an welche um Ostern das Chorgeld für das Semester von Michaelis bis Ostern ausgezahlt worden ist.

»Die Zahl der Mettenschüler variirt zwischen 16 und 13 einschliesslich der beiden Expectanten, welche ständig als namenlose angeführt werden. Die höchste Zahl erreicht das Jahr 1698. Der Anfang des Jahres 1710 enthält 16. Die Zahl der Chorschüler — chorus symphoniacus — variirt zwischen 27 und 29. Die Namen der Mettenschüler finden sich sämmtlich in jedem Verzeichnisse der Chorschüler und zwar mit den höchsten Honorarsätzen, aber umgekehrt finden sich nicht sämmtliche Chorschüler in den Verzeichnissen der Mettenschüler. Die daraus sich ergebenden Folgerungen über die Organisation bei der Chöre werden sich später ergeben. In dem Mettenchore werden die beiden Expectanten nie mit Namen genannt, in dem chorus symphoniacus dreimal und zwar zu Ostern 1686 Christian und Rademacher, zu Ostern 1687 Rademacher major und minor, zu Ostern 1688 wiederum Rademacher major und minor, zu Ostern 1699 und zu Ostern 1700 ohne Namen. Die Namen der Rademacher finden sich auch unter den Probeschriften von 1698 und zwar der eine als Quintaner, der andere scheint nach dem Inhalt und der Form seiner Handschrift einer höheren Klasse anzugehören und ist wahrscheinlich der im Verzeichnisse von Ostern 1698 unter den Expectanten aufgeführte Rademacher. Während nun weder in den Verzeichnissen der Mettenschüler bis zum 3. April 1700 noch in den Verzeichnissen der Chorschüler von Michaelis 1699 bis Ostern 1700 die beiden Namen Erdmann und Bach sich finden, treten dieselben zuerst in dem Verzeichniss der Mettenchore vom 3. April bis zum 1. Mai und vom 1. Mai bis 29. Mai hervor, und zwar unter 15 Schülern Erdmann an 11ter, Bach an 14ter Stelle von oben gerechnet, jeder mit der dritten Honorarstufe von 12 gGr. Im zweiten Monate nach dem Abgange eines weiter oben stehenden Schülers erscheint Erdmann an achter, Bach an neunter Stelle mit demselben Honorare. Hiermit hören die Verzeichnisse auf, und es ist mir nicht gelungen, weder in den Acten, noch in den Rechnungsbüchern irgend eine Erwähnung der Beiden zu finden. Aus dem Umstand nun, dem beide Namen weder in dem Verzeichnisse der Chorschüler von Michaelis 1699 bis Ostern 1700, in welchem die Namen sämmtlicher Mettenschüler aufzutreten, noch in dem der Mettenschüler vom 6. März bis zum 3. April 1700 sich finden, scheint hervorzugehen, dass die beiden überall erst zu Ostern nach Lüneburg gekommen sind. Denn dass dieselben unter den beiden namenlosen Expectanten des beiden Jahre von Michaelis 1698 bis Ostern 1699 und von Michaelis 1699 bis Ostern 1700 verborgen sein könnten, ist aus dem Grunde nicht wahrscheinlich, weil sonst die Beiden zu Ostern 1699 genannten Rademacher in den Verzeichnissen von Ostern 1699 und 1700 unter den ordentlichen Mitgliedern vorkommen müssten, was nicht geschieht, oder abgegangen sein müssten, was ihres jugendlichen Alters halber nicht wahrscheinlich ist. Es sind die beiden demnach wahrscheinlich unter den beiden namenlosen Expectanten von 1699 und 1701 wiederum zu erkennen, mit einer kleinen Gehaltszulage, während die beiden Erdmann und Bach, ohne erst Expectanten gewesen zu sein, ihrer Leistungen halber sogleich zu einer höheren Stelle eingerückt sind, ein Gebrauch, welcher in diesen Verzeichnissen wiederholt hervortritt.

»Auch in welche Stimme Erdmann und Bach eingetreten, lässt sich aus einer Vergleichung der Metten- und Chorgeldempfänger bewahrheitend nachweisen. Die Chorgeldempfänger sind nämlich immer nach den Stimmen, welchen sie angehören, die Mettengeldempfänger dagegen immer nach den Abstufungen ihres Honorarbetrags geordnet. Das Verzeichniss der Mettengeldempfänger stellt sich nun nach Massgabe des Verzeichnisses der Chorgeldempfänger vor dem Eintritte Erdmann's und Bach's in den Mettenchor also:



	Jährliches Chorgeld		Allmonatliches Mettengeld		
Bassisten:					
Fraucke Präfectus	24 Mk.		1 Thlr		
Minag	12	—	—	—	16 gGr
Tenoristen:					
Köhler Adjunctus	44	—	1	—	— —
Bischgesang min.	44	—	—	—	16 —
Bischgesang maj.	16	—	—	—	16 —
Altisten:					
Schmersahl	16	—	—	—	16 —
Pfaff	11	—	—	—	8 —
Scholz	8	—	—	—	8 —
Discantisten:					
Koch maj.	18	—	1	—	— —
Schmidt	8	—	—	—	8 —
Vogel	4	—	—	—	8 —
2 Expectanten jeder	6	—	—	—	4 —

»Nach Erdmann's und Bach's Eintritt gestaltet sich die letzte Gruppe ohne Berücksichtigung der Stimme im Mettenchore also:



Mettegeld		
Koch maj.	1 Thlr	— gGr
Schmidt	— –	16 –
Erhmann	— –	16 –
Bach	— –	12 –
Vogel	— –	3 –
2 Rapertisten, jeder	— –	4 –

[illegible]

(Schluss folgt.)

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen

Leipzig. [illegible]

Bibliothek des verstorbenen Prof. Jahn statt und ertrug durchweg hohe Preise, insgesammt an 4000 Thlr. Einen ausführlichen Bericht bringen wir in der nächsten Nummer. Wenn nun auch in Folge der zu hohen Forderung der Verkäufer die Erhaltung der gesammten Bibliothek als einer abgeschlossenen Ganzen nicht [illegible] [illegible] werden konnte, so wurde doch [illegible] Sammlung von [illegible] [illegible], welche einen grossen Theil der Sammlung ausmachte, [illegible] erworben und zwar von der [illegible] Bibliothek, nämlich für 1203 Thlr. die [illegible] Mozart aus von Nr. [illegible] bis [illegible] [illegible] Thlr. [illegible]. Unser Erwerb war aber nur möglich, weil die [illegible] der [illegible] [illegible] [illegible] Zweck [illegible] 315 Thlr. beisteuerte. Die betreffenden Werke wurden der Berliner [illegible] als [illegible] Mozart-Bibliothek einverleibt werden.

a **Grätz.** Indem ich daran gehe, einen kurzen Bericht über die bedeutenderen musikalischen Aufführungen in der so eben [illegible] [illegible] Concertsaison zu erstatten, mögen einige Bemerkungen über die hier bestehenden öffentlichen Concertinstitute vorangehen. Da ist vor Allem der [illegible] Musikverein zu nennen. Derselbe, [illegible] nach dem Vorbild der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde im Jahre 1815 [illegible] [illegible] als Lehr- und Concertanstalt [illegible]. Ungeachtet der nur [illegible] Subventionen [illegible] Landschaft, Stadtgemeinde [illegible] [illegible] [illegible] für den Unterricht [illegible] Orchesterinstrumente und im Gesang [illegible] [illegible] Lehrer [illegible] und seit einigen Jahren einen [illegible] artistischen Director [illegible]. Leider hat man für diesen wichtigen [illegible] bisher nicht den rechten Mann gefunden. Herr Dr. [illegible] Wilhelm Meyer ist [illegible] als Componist nicht [illegible], aber [illegible] oder doch den rechten Eifer, [illegible] [illegible] [illegible]. — Nächst dem Musikverein [illegible] der Singverein, [illegible] [illegible] Jahren [illegible] durch die Bemühungen des [illegible] Professors Dr. [illegible] [illegible] gegründet, in Betracht. Er zählt, abgesehen von den nur beitragenden Mitgliedern, [illegible] hundert [illegible], zumeist dem höheren Bürger- und Beamtenstande angehörig. Der Singverein [illegible] sich namentlich durch die Aufführung grosser Gesangswerke [illegible], die [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Soloparthien [illegible] der [illegible] Theater oder aus anderen [illegible] [illegible] [illegible]. Auch steht dem Singverein kein eigenes Orchester zur Verfügung, [illegible] gewöhnlich das des Musikvereins, welches aus [illegible] schaftlichen Theaters, [illegible] anderen Fachmusikern und aus Dilettanten zusammengesetzt ist. [illegible] [illegible] [illegible] Concerte [illegible] [illegible] Chormeister Herr Weinwurm [illegible] [illegible] [illegible]. Hierzu kommt [illegible] Personen des Bürgerstandes bestehende [illegible] der akademische Gesangverein, [illegible] der Leitung des Herrn Dr. Schlesinger [illegible] [illegible] Liedertafeln jährlich in der Regel je zwei Concerte, worin man der Abwechslung halber auch gemischte Chöre [illegible]. Der akademische Gesangverein hat bereits [illegible] [illegible] [illegible] Gesang [illegible] und Kunst [illegible] [illegible] [illegible] Schubert's [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Gesangswerke producirt [illegible] Orpheus [illegible] das Bösen [illegible] Cantaten. Von der [illegible] Wirksamkeit dieses Vereins mögen nur die bedeutenderen Leistungen hervorgehoben werden. In den vier Orchesterconcerten des Musikvereins hörten wir [illegible] [illegible] Symphonie, Schubert's [illegible] und Schumann's [illegible], ausserdem Beethoven's Pastoralsymphonie, Weber's Jubelouverture, [illegible] Episode aus »Faust« [illegible] [illegible]. In einem [illegible] des Vereins kam [illegible] [illegible] [illegible] Glanzstück [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Herr [illegible]. Mit letzterem Werke erregte die [illegible] [illegible] allgemeine Bewunderung. — Der Singverein [illegible] seinen [illegible] [illegible] [illegible] Händel's [illegible] [illegible] [illegible]. Für [illegible] [illegible] ist er Händel's »Debora« [illegible] [illegible] Bearbeitung *). — Der Männergesangverein hat die [illegible] Musik [illegible] und Chor der Kreuzritter von [illegible] »Einsiedelei« [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], Schubert's »Gesang der Geister über den Wassern«. — In einem Concert des [illegible] Gesangvereins [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Liedertafel [illegible] [illegible] Concert am [illegible] [illegible] [illegible] Cantate »Gottes Zeit« [illegible] [illegible] Burcotti aus Wien producirt werden. — Von Concerten einheimischer Künstler sind

*) Wohl aus Mangel an Vorlagen. Aber die Chorstimmen der richtigen Partitur sind bei J. Rieter-Biedermann erschienen und die Orchesterstimmen von Frankfurt leihweise zu bekommen. D. Red.

die Kammermusiken des Herrn Kapellmeister Treiber unter vortrefflicher Mitwirkung des Herrn Concertmeister [illegible] und [illegible] rühmlich hervorzuheben. — Von fremden Künstlern hörten wir [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Clara Schumann (nur einmal) und [illegible] [illegible] [illegible] Orgel [illegible] [illegible] [illegible] Componist [illegible] [illegible] [illegible]. Bei [illegible] [illegible] Clara Schumann [illegible] [illegible] — wie es heisst — [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] in der freundlichen Hauptstadt der grünen Steiermark. Ueber die Musik in der Kirche und im Theater berichte ich vielleicht [illegible] anderesmal.

[illegible] **Zürich.** Unter den vielen Concerten, die jetzt am Schlusse der Saison [illegible] [illegible], verdient das Beneficeconcert unseres Musikdirectors Fr. Hegar besondere Erwähnung. Es bestand nur aus vier Nummern: Symphonie [illegible] von Haydn, Rhapsodie für Altsolo, Männerchor und Orchester von Brahms, Violinconcert von Mozart und Walpurgisnacht von Mendelssohn. Den ganzen Winter [illegible] [illegible] in Zürich [illegible] Haydn'schen Symphonien zur Aufführung gekommen, [illegible] [illegible] [illegible] harmlosen Klänge [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] den schnellen Tempo des ersten und letzten Satzes [illegible] [illegible] Ausführung der Symphonie [illegible] [illegible] Eindruck [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Gebrauch [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Rhapsodie [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Harmonie [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Wendung [illegible] [illegible] [illegible] Gesang [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Componist [illegible] [illegible]. Wanderer [illegible] die Gegenwart [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. Immer [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Orchester [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Stimmung gebrochen [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Adagio [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Ausdruck [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Widerspruch [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Gesang [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Männerchor [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Gebete [illegible] [illegible] [illegible] Vater der Liebe [illegible]. Für den [illegible] [illegible] Wirkung dieser [illegible] Beziehung [illegible] [illegible] [illegible] Mischung der Gesangsstimmen [illegible] [illegible] [illegible] werden können [illegible] [illegible] [illegible] Eindruck [illegible] [illegible] [illegible] Werkes bleibt, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Componist [illegible] Werkes [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Aufführung [illegible] [illegible] [illegible] Eindruck [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Musik [illegible] Treue [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Gebrauch [illegible]. Dieser Vorbereitung der Stimmung [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Gedanken [illegible] [illegible] Composition [illegible]. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. — Wir haben uns [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] beschäftigt, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] den Schluss des [illegible] Concerts. Es bestand noch folgenden Nummern: Violinconcert von Mozart, [illegible] Herrn [illegible] [illegible] [illegible] vorgetragen, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Mendelssohn [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Freude an der [illegible] Darstellung derselben zu [illegible] [illegible]. A—n.

ANZEIGER.

[11] **Neue Musikalien im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.**

Beethoven, L. v., Op. 93 Symphonie Nr. 8 F dur für das Pianoforte zu vier Händen mit Begleitung von Violine und Violoncell bearbeitet von Carl Burchard. 2 Thlr. 15 Ngr.
—— Ouverturen, Gesänge und Zwischenacte zu Egmont. Clavierauszug mit Text. 2 Thlr. cartonnirt. 15 Ngr.
Cherubini, L., Introduction zum dritten Acte der Oper Medea. Für Pianoforte à ... 15 Ngr.
—— Dieselbe für das Pianoforte zu 4 Händen. 12½ Ngr.
—— Ouverturen für Pianoforte zu zwei Händen. Nr. 1—6. 2 Thlr. cartonnirt. 1 Thlr.
Deprosse, A., Op. 11. 4 Lieder für eine Bass- oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. à 5 Ngr.
Nr. 1. *Du Zaubrische Kind*, was thust du so erschrecken
- 2. Nach fernen hohen Ziele streben wir
- 3. Du helle Sonne leuchtest.
- 4. *Am Hafen*, Sing' mit der Knospe hoch zu mir
Gluck, J. C. v., Ouverturen. Für das Pianoforte zu zwei Händen. Nr. 1—7. 2 Thlr. cartonnirt. 15 Ngr.
Hiller, Ferd., Op. 111. Gavotte, Sarabande, Courante für das Pianoforte. Einzelausgabe Nr. 1 Gavotte 10 Ngr. Nr. 2 Sarabande 10 Ngr. Nr. 3 Courante 10 Ngr.
Holstein, F. v., Op. 11. Der Haideschacht. Oper in drei Acten. Clavierauszug mit Text.
Daraus einzeln:
Nr. 1. Introduction. (Sopran, Tenor.) 15 Ngr.
Lasset uns beim Biere schweigen
Nr. 2. Arie. (Sopran.) 7½ Ngr.
Sei auf Erden weit zu bestehen
Nr. 3. Lied. (Sopran.) 7½ Ngr.
Lustig weht der Sommerwind
Nr. 10. Lied mit Chor. (Bass.) 10 Ngr.
Wie ist die Fontäne lange.
Nr. 16. Duettino, Recitativ und Arie. (Bariton.) 15 Ngr.
Der Wald muss mich wiederum
Arie: O selig' dich Herr

Nr. 12b. Recitativ. (Bariton.) Nun muss es denn		15 Ngr.
Nr. 13. Terzett. (2 Soprane, Bariton.) Dieß ist wie ein wilder Knabe		

Nr. 17. Duett. (Sopran, Tenor.) 15 Ngr.
Es mag verlass mich nicht.
Kann ich brechen mein Wort? — O bis d'l
Nr. 21. Scene und Lied. (Mezzo-Sopran.) 7½ Ngr.
Wo i mög noch?
Lied. Wie stand in meiner Kammer

Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Nr. 111. Burgel, C. Sängermaid. 5 Ngr.
Lass ein Lieblich bewerde, aus Op. 5. Nr. 3.
Nr. 141. Eckert, C. Getreu. 5 Ngr.
Der Frühling naht aus Op. 41. Nr. 2.
Nr. 151. Löwe, C. Die Müllerinn. 12½ Ngr.
Ein trauriger Landmann aus Op. 71. Nr. 1.
Nr. 155. Tottmann, Th. Kornblumen. Suche ich die zum Kranz, aus Op. 1. Nr. 7. 5 Ngr.
Nicolai, W. F. G., Op. 1. 4 Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe für eine tiefere Stimme. Daraus einzeln:
Nr. 1. O ich mich nicht zu Liebeleiden. 7½ Ngr.
Ramann, B., Op. 1. *Lob der Frauen.* Gedicht von Walther von der Vogelweide, ins Hochdeutsche übertragen von Karl Simrock. Für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung des Pianoforte. Clavierauszug und Singstimmen. 1 Thlr. 7½ Ngr.
Reinecke, C., Op. 13. Ouverture zu der Operette »Der vierjährige Posten«. Orchesterstimmen. 2 Thlr. 22½ Ngr.
Rüfer, Ph., Op. 1. Drei Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.
Nr. 1. *An die Entfernte*: So hab' ich wirklich dich verloren?
- 2. *Wehmuth*: Ihr verblühet, süsse Rosen
- 3. *Am Flusse*: Verfliesset, vielgeliebte Lieder
—— Op. 6. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. 17½ Ngr.
Nr. 1. *Der Unglückliche*: Wurde ein Frühling meiner Freuden!
- 2. Nur mein' mit mir noch sagen
- 3. *Der schöne Abend*: Die dunkeln Wolken hingen.
- 4. *In der Ferne*: Jetzt wird es wohl im Garten grün
—— Op. 11. Drei Phantasiestücke für das Pfte. zu 4 Hdn. 1 Thlr.
Schubert, Franz, Symphonie in C dur. Arrangement für Pianoforte und Violine von Friedrich Hermann. 1 Thlr. 25 Ngr.
Taubert, W., Op. 111. Kinderlieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Neue Folge. Heft 2. Einzel-Ausgabe.
Nr. 11—20 der Kinderlieder à 5 bis 7½ Ngr. 1 Thlr. 17½ Ngr.
Weyermann, E., Op. 14. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr. 7½ Ngr.
Nr. 1. *David Rizzio's letztes Lied*: Herrin, dein sterngleich' Auge allein
- 2. *Der schöne Graf von Murray*: Ihr Nieder- und Hochland
- 3. *Gute Nacht*: Gieb mir dein Herz zum Abschiedsgruss.
- 4. *Lied*: Ihr lieb ich, von ihm träum' ich
- 5. *Länge vor dem Tag'* wie die Sage die lieblich erklang.
- 6. *Herz und Laute*: Die gehe ich alles was ich habe

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. [illegible] Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 21. April 1870. Nr. 16. V. Jahrgang.

Die Auktion der Jahn'schen Musikbibliothek zu Bonn, vom 4. bis 9. April 1870.

Mit Wehmuth musste die musikalische Welt die Nachricht vernehmen, dass nach Jahn's Tode auch dessen musikalische Bibliothek in kaufmännische Hände überging und dem traurigen Schicksale der Zersplitterung verfallen werde, dass das Material zu den Biographien Beethoven's, Haydn's und Mozart's, welches Jahn mit seltenem Fleisse und den grössten Opfern gesammelt, nun wieder in alle Welt zerstreut würde. Wir verargen es nicht den Verwandten und Erben, dass sie die musikalische Sammlung nicht vom Gesammt-Verkaufe ausgeschlossen und sich bemühten, dieselbe als ein Ganzes ungetheilt zu erhalten zu lassen. Ein noch grösserer Vorwurf trifft aber die späteren Besitzer, welche durch die übermässige Forderung von sechs Tausend Thalern, welche sie selbst am überstiegen glaubten, einen Verkauf der ganzen Sammlung geradezu unmöglich machten. Dass diese Forderung von zeitgemässen Gesichtspunkte aus zu hoch war, sagten auch die Sachkenner sogleich und zeigt sich jetzt nach Vollendung der Auktion, in welcher trotz der oft exorbitanten Preise, welche auswärtige Auftraggeber zahlen mussten, und ungerechnet der 364 Thlr., welche für die Mozart-Sammlung mehr bezahlt wurden, als die Examinatorforderung ergab, doch nur die Gesammtsumme von 6430 Thlrn. 16 Sgr. erzielt wurde. Wenn also eine Forderung von 5 bis 6000 Thlrn. gestellt worden, so glauben wir sicher, ein Ankauf der ganzen Bibliothek hätte sich für eine öffentliche Anstalt ermöglichen lassen.*)

Am 4. April begann die Auktion der werthvollen Sammlung, bei welcher von öffentlichen Bibliotheken nur die kgl. Bibliothek zu Berlin durch Herrn Espagne vertreten war, der manche werthvolle Werke, wie auch die Jahn'sche Mozart-Collection mit Unterstützung des Herrn Rentier Kyllmann in Bonn zu dem hohen Preise von 1444 Thlrn. für die reichhaltige Berliner Sammlung gewann. Wir müssen Herrn Kyllmann hier unsern tiefgefühlten Dank, ja den alle Musikfreunde zu erstatten werden, ausdrücken für das ehrende Andenken, welches er seinem verstorbenen Freunde dadurch bewies, dass er zur Erhaltung des werthvollsten Theiles seiner Bibliothek die Hälfte der Kaufsumme**) freiwillig übernahm. Auch Herr Dr. Gehring gebührt ein gleicher Dank, welcher, von demselben Gefühle bewegt, die Anregung hiezu gegeben und selbst die Summe von 1000 Thlrn. für die genannte Mozart ausgesetzt hatte, während die Einzelversteigerung nur 978 Thlr. ergab. Zu bedauern ist es, dass nicht auch in ähnlicher Weise die Gesammt-Werke Haydn's und Beethoven's erhalten blieben. Es hätte dies von den Verkäufern gethan und zur Bedingung gemacht werden müssen. Der Einzelverkauf der Haydn'schen Werke ergab die Summe von 553 Thlrn. [illegible] durch die hohen auswärtigen Aufträge auf die Abtheilung IX. Divertimenti erzielt wurde, welche durchschnittlich mit 5 Thlrn. bezahlt wurden. Auch die Oratorien- und Opern-Partituren Haydn's wurden zu ansehnlichen Preisen verkauft (zwischen 5—15 Thlr.) und gingen meistens in die kgl. Bibliothek zu Berlin über. Der grösste Theil des Haydn war überhaupt der Jahn'schen Bibliothek, blieb in Bonn. Die Brief-Sammlungen Haydn's und Beethoven's gelangten in den Besitz des Herrn Dr. Gehring, während die Mozart-Correspondenz der Jahn'schen Mozart-Bibliothek in Berlin verblieb. Die Autographen J. Seb. Bach's (Nr. 935 zu 127 Thlr.), Beethoven's (Nr. 936 zu 102 Thlr., Nr. 937 zu 25 Thlr., Nr. 938 zu 21 Thlr., Nr. 939 zu 25 Thlr., Nr. 948 Leonore's Bearbeitung [illegible] zu 78 Thlr., Nr. 948 [illegible]), sowie Leonardo Leo's (Nr. 950 zu 28 Thlr. 15 Sgr.) und von Mozart (Nr. 955 zu 25 Sgr.) erstand Herr Rentier Kyllmann in Bonn. Die übrigen wurden theilweise von den Besitzern zurückgekauft. Mendelssohn's Sinfonie [illegible] Lieder (Nr. 951) für einen Auswärtigen auf die Höhe von 55 Thlrn. getrieben!

Keine unerhebliche Beute fanden die Gesammtausgaben der Werke Bach's, Beethoven's und Händel's, welche zu 44, 75 und 50 Thlr. von Herrn Cohn fortgetragen

*) Dieses kann ich vollkommen bestätigen. Nach vorläufiger Durchrechnung sagte ich einigen Herren, welche die Bibliothek zu kaufen geneigt waren, dass dieselbe für 6000 Thlr. preiswerth, mit 6000 Thlr. aber gut bezahlt sein würde, und um diesen Preis wäre es möglich gewesen, sie für Hamburg zu gewinnen. Diejenigen, welche auf England und Amerika speculirt haben, mussten zum Theil für in musikalischer Beziehung nicht kennen. Unter den Tausenden Pfunden Sterling, welche in England seit der Zeit hin erzogen [illegible] musikalische Bibliothek ansammelte. Zudem ist das Werk der Jahn'schen Sammlung, [illegible] zweifelhaft und rascher [illegible] in [illegible] auch die [illegible] Werke der musikalischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts fast gänzlich darin vertreten. Es ist sehr zu bedauern, dass die Erben nicht besser berathen waren und den unleugbar grossen Werth des Nachlasses sich verg[illegible]. Chr.

**) Mit 620 Thlr., nicht 600, wie in der vorigen Nummer S. 100 gesagt wurde.

worden. Im Ganzen wurden hohe Preise gezahlt besonders für die Opern- und Oratorien-Partituren älterer Meister, aus denen die zahlreichen und sehr werthvollen Handschriften Hasse'scher Opern fast sämmtlich für Hamburg angekauft worden. Im Übrigen von Scarlatti u. A. erstand meistens Herr Dr. Gerring. Dass noch manches werthvolle Werk nicht den antiquarischen Preis erreichte, bringt das Schicksal einer jeden Auction mit sich; dafür wurden wieder andere im Druck erschienene oder in Abschrift leicht zugängliche Werke auf Kosten der Liebenhaber einheimischer und fremdländischer Auftraggeber zu enormen Preisen verkauft.

Jahn's musikalische Bibliothek war eine der werthvollsten, die je unter den grausamen Hammer gekommen sind. Wir müssen das Schicksal derselben beklagen, andererseits aber doch wieder dankbar sein, dass ein grosser Theil davon als Ganzes erhalten blieb und das Uebrige in seinen werthvollsten Partien ebenfalls in einen leicht zugänglichen der Wissenschaft dienenden Privatbesitz überging.

S.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Die Flucht nach Egypten, Gedicht von Bernuth, für Sopran-Solo, Frauenchor und Orchester, componirt von **Max Bruch**. Op. 31. Nr. 1.

Morgenstunde, Gedicht von Hermann Lingg, für Sopran-Solo, Frauenchor und Orchester, componirt von **Max Bruch**. Op. 31. Nr. 2. Leipzig, Kistner. (Partitur von Nr. 1 1 Thlr., von Nr. 2 25 Ngr.)

H. D. Wir freuen uns, den verehrten Componisten obiger Stücke von seinen Kreuz- und Querzügen durch die griechisch-römische, durch die nordische Welt zu dem heimathlichen Klange deutscher Lyrik zurückkehren zu sehen; wir freuen uns darüber um so mehr, als dieselben uns den Beweis geben, dass er über der Bearbeitung fremdartiger Stoffe die natürliche Einfachheit und Wahrheit des Gefühlsausdrucks nicht eingebüsst hat. Das kräftige und vielseitige Talent Bruch's hat sich in dem römischen Triumphgesange, im »Salamis« und ähnlichen Compositionen trefflich bewährt; sein erfolgreiches und aufrichtiges lobenswerthes Streben nach eigener Klarheit geschichtliche Förderung finden können; und wenn er uns auch nicht überzeugt hat, dass der moderne Componist wohl thue, sich möglichst entlegene Stoffe zur Bearbeitung zu wählen, so wird er doch selbst am besten wissen, ein wie wichtiges Moment die Bearbeitung derselben für seine eigene weitere Durchbildung gewesen ist. Die Sicherheit, mit welcher er Zeichnung und Colorit für jede Situation passend entwirft, die Motive gestaltet und zu übersichtlichem, abgerundetem Ganzen verbindet, kurz den bestimmten und beabsichtigten Eindruck auf die Zuhörer hervorbringt, hat er sich ohne Zweifel auch dadurch erworben, dass er seine Erfindungskraft und sein technisches Geschick in den verschiedensten Gattungen und Stoffen versuchte.

Das Gedicht von Bernuth ist der Stimmung eines gewissermassen mit dem bekannten, von Bruch ebenfalls componirten Kukukdorff'schen Gedichte verwandt, nur kürzer und in der Form etwas ländlicher. Fordert die ganze Natur auf theilzunehmen, da die Mutter mit dem Kinde vorüberziehe, schmücken soll sie sich, rauschen sollen die Wälder u. s. w., ja in leisen Chören umfangen. Das Naturgemälde tritt dem Gedankengehalt gemäss in den Mittelpunkt; gleich durch die Tongestaltung erste Anregung in den wiegenden Accordfolgen der Hörner und den leise rauschenden Figuren der Streichinstrumente werden die Zuhörer ganz in eine süss-träumerische Stimmung eingewiegt. Hell erhebt sich nun die Solo-Sopranstimme

Sehnt sich dich, sehnt sich dich da gar sau

Zeit

(Ohr Lass die Wipfel heimlich rauschen

und ruft in schön sich steigernder kunstvoll aus einander vorhandenen Melodienlinien die Natur zur Theilnahme auf, und während des Frauenchor dieselbe an den Abschlüssen unterbricht, bald mit selbständigen kleinen Sätzchen, bald mit Wiederholung des gegebenen Motivs, behält man trotzdem das Gefühl des organischen Zusammenhangs der Hauptmelodie, ein Beweis der sicheren technischen Meisterschaft des Componisten. Diese tritt noch mehr in der gleichmässig festgehaltenen Färbung des Ganzen hervor, die eine in das feierlichste, discreten Instrumentation mit schönem Wohllaut ausgeübt. Es werden hier theils die bewegten Figuren des Anfangs festgehalten, theils Motive der Singstimmen zu weiteren Verschlingungen verwendet. Die Worte sind mit Fleiss und hübscher Declamation behandelt. Die Melodie selbst athmet ganz frohe Erregung, durch die Vorstellung des ehrwürdigen Gegenstandes in Schranken gehalten, welche hold, anmuthig prägt sie sich ein; sie dünkt uns stellenweise ein wenig — wie sollen wir sagen? — ein wenig nach der Concert-Solostimme. Sehr reizend aber ist das Motiv der unterbrochenen Choralläufe und die Verwendung desselben zu längerem Nachspiele hält uns in der Stimmung fest. Es wird nach G-moll modulirt und es folgt die zweite Strophe in Form eines Zwischensatzes, worin in bewegteren Figuren die Vögel, die Winde herbeigerufen werden. Auch das hier schon etwas reicher gestaltete Orchester mahnt an den Ausdruck des wilderen Theils. Am Schlusse steht, um uns an die Einheit des Ganzen zu erinnern, die Schlusstotale der ersten Melodie, die für die eigenthümliche Gestaltung der Strophe (zwei kürzere Verse stehen jedesmal vor dem letzten) geschickt erfunden war. Nun erhebt sich der Chor in den Ausrufen »Jubelt mit« unter Begleitung des vollen Orchesters zu hellem Tutti-Klang, und zunächst setzt die Solostimme mit den Worten »Jubelt mit in Chören« wieder mit der Melodie der ersten Strophe ein, die dann vollständig in dem früheren Verhältnis noch einmal durchgeführt, um zum Schlusse mit dieser Coda vermehrt wird. Der Componist wird sich dann vorbehalten haben, dass er über den Ausdruck der Steigerung in der dritten Strophe der schönlichen Wendung des ganzen Stückes zum Opfer gebracht hat, und wir werden das künstlerisch gewiss gerechtfertigt finden, wenngleich wir sagen müssen, dass dieselbe Melodie, welche dem ersten Anrufe wohl angepasst war, dieser Aufforderung zum Jubel nicht genügend ausdruckt.

Das Gedicht »Morgenstunde« von H. Lingg, ein Stimmungsbild anderer Art, führt unserem Gemüthe und unserer Phantasie die Stille morgendlichen Friedens und das Erwachen des Tages vor und malt beides bildend und betrachtend aus, im Ganzen mit Feinheit und Glück der Gewalt ausgeprägt, im Tone mitunter stark zum Prosaischen und Reflexiven streifend. Worte wie »Die drunten die Kranken nach schlafloser Nacht«, oder »Die Sonne hat wie beim Untergang den Schmerz ihrer Strahlen verloren« componiren zu sollen, wird man nicht gerade als ein dankbares Problem betrachten. Auch hier bereitet sich Bruch durch sicheres Erfassen der Situation in ihrer Ganzheit, ihrem tieferen Grunde gleichsam den Boden, und mit glücklicher Erfindung weiss er auch hier selbst den Hörer in bestimmter Weise mit sich zu ziehen. Ganz leise bringen es synkopirter harmonischer Bewegung Celli und Fagotte einen sanftbewegten Gang

welcher, in den verschiedenen Stimmen nacheinander auftretend, die Grundfarbe des Stückes bestimmt: völliges Schweigen, gänzliche Ruhe und Stille, die man fast zu unterbrechen sich scheut. Dann ertönt der Frauenchor, die ersten Verse nur in langsamer Declamation hinsprechend, während die Begleitung dieselben langsam mit Gefühl umspielt; reizende Züge hübscher Klangwirkung und Modulation erscheinen hier, so in dem langen Anklingen der Accorde am Schlusse der Verszeilen; das Ganze ist ein mit Wahrheit und glücklicher Meisterschaft ausgeführtes Gemälde völliger Versenkung des Gemüthes, wobei auf das einzelne Wort nichts ankommt; die musikalischen Motive haben Alles gethan. Mit der folgenden Strophe, welche das Hervortreten des Lichtes feiert, tritt die Solostimme an, und anfangs noch leise angend, findet sie sich allmählig, und wird bei Erwähnung der im Walten hervorbrechenden Flammen plötzlich ganz munter, ergeht sich in weiter gespannten Figuren und schliesst mit einer gewissen Bravour. Das Gedicht giebt an dieser Stelle wohl mit Absicht kein ausgeführtes Gemälde des Sonnenaufgangs, sondern betrachtet den ganzen Naturvorgang nur in seinem Bezuge zum Gemüthsleben des Betrachters; es hätte vielleicht auch der Componist hier etwas mehr zurückhalten dürfen. Wie in dem früheren Werke, so hören wir auch hier neben dem Ausdruck der Empfindung ein wenig den Solosänger. Mit reicher und voller Begleitung nimmt nun der Chor die dritte Strophe in ganzer Kraft an, welche zu einem wirksamen Wechselgesange zwischen Chor und Solostimmen gestaltet, alle Mittel und hier in Bewegung, um einen Eindruck froher Erregung und warmer Begeisterung hervorzurufen. Die Betrachtung wendet sich wieder zurück zu dem Untergange der Sonne; sehr fein tritt hier das Anfangsmotiv, untergemischt aus den vorher durchgeführten Figuren sich entwickelnd, wieder hervor und begleitet auch hier wieder zuerst einfache Declamation, die aber sehr bald wieder zu einer Erhebung leitet. Dann tritt der Wechsel von Chor und Solo wieder ein; in heller und kräftiger Weise lenkt die Solostimme das Leuchten des Himmels in bewegten Figuren führt der Chor das Gemälde aus; der anhaltend glimmende Schluss lenkt in die Figuren am Schlusse der dritten Strophe wieder ein, und das Nachspiel vollendet das Bild des Glanzes. Auch hier also hat uns der Componist ein mit Geschick entworfenes, reich ausgeführtes Stimmungsbild gegeben, welches namentlich in dem ersten Theile durch schöne Erfassung des Gegenstandes sich auszeichnet, durchweg aber in edler Klangschönheit vor uns steht.

Noch ein drittes Gesangstück von **Bruch** liegt uns vor:

Dankt Gott, Gedicht aus dem Lateinischen übersetzt von Karl Simrock, für gemischten Chor, Orchester und Orgel ad lib. Op. 22. Leipzig, Kistner. Partitur 1 Thlr. 15 Ngr.

In dem Gedichte wird in sehr bewegtem, stellenweise angstvoll erregtem Worten das Heraufkommen des Heilandes vom Himmel erfleht, um die in Noth und Finsterniss irrende Menschheit zu trösten. Das Gedicht enthält sechs Strophen, welche zwar theils in den gewählten Bildern und Ausdrücken, theils in dem Grade der Erregung untereinander Verschiedenheiten zeigen, doch aber im Ganzen von einer und derselben Grundstimmung, der der tiefen Trostbedürftigkeit, durchzogen sind. Kommt nun hinzu der in der Ausdrucksweise mehrfach hervortretende derb-kräftige, dem Volksmässigen sich nähernde Zug, so sollte man auf den ersten Blick glauben, dass hier eine strophenweise Composition nach Art von Volksweisen die gegebene musikalische Behandlung sei. Oder wenn Durchführungs-Behandlung gewählt werden sollte, so konnte die gegenüber der anfänglichen Erregung in den drei letzten Strophen eine Beruhigung eintritt, eine Theilung in zwei Hauptperioden als die dem Inhalte nach geeignetste und auch der Forderung künstlerischer Einheit entsprechendste angesehen werden. Bruch giebt, indem er zweimal zwei Strophen in einen längeren begleiteten Satz zusammenfasst, die beiden übrigen einzeln entgegen, vier Sätze von ganz verschiedenem Tempo und Ausdrucke, und es lässt sich mithin mit dem Componisten über diese Behandlung rechten. Doch muss er ja jede Auffassung für sich so entsprechen; betrachten wir die seinige also etwas näher. Die erste Strophe (»O Heiland reiss die Himmel auf«) ist ausgeführt in einem langsamen Satze (*Adagio ma non troppo*, C-moll ⁴/₄), in welchem mit grösster Kraft und reich voller Orchesterbegleitung die einzelnen Zeilen jede in selbständiger Weise und mit besonderen Accordschlüssen, also in der Weise des Chorals componirt sind, doch in freierer Declamation und mit lebhaftigstem Ausdrucke, gleichsam ein lauter Ruf der gedrückten Menschheit um Rettung. Das Stück ist kühn und sicher entworfen; die strenge Form thut auch in dem Schwunge unserer Stimmung keinen Eintrag, und besonders der Schluss in seiner demüthigen und doch kräftigen Bitte wirkt höchst originell. Von dem ausgehaltenen Schlusstone (C) gehen in etwas bewegterem Tempo (*Andante con moto*) weite harmonische Aufsteigungen aus, welche nach Es-dur leiten. Nun treten die Stimmen zuerst einzeln hervor und sprechen in weitgespannten ausdrucksvollen Figuren die Bitte aus, bis wo sich bei den Worten »O Erd' schlag aus« wieder zusammen und in einem mächtig klingenden Satze, in welchem alle Kraft der dazutretenden drängenden Bitte zusammengefasst erscheint, den Gegenstand weiter heben. Die einzelnen Stimmen werden hier mehr selbst selbstständiger und kräftig geführt; das Orchester führt die zu Anfang angegebene Bewegung durch, und doch vereinigt sich Alles zu einem im Ganzen und im Einzelnen wirksamen kunstvoll gehaltenen Ganzen, welches die Erfindungskraft des Componisten in jeder Note erkennen lässt. Namentlich ist der höchste Punkt der Kraftsteigerung »O Heiland aus der Erd' entspringe« in seinen aufsteigenden Figuren, den schneidenden Dissonanzen, den drängenden Accorden von unwiderstehlicher fast sprechender Wirkung. Ein Nachspiel dieses Satzes führt, allmählig sich beruhigend, nach A-moll, und sehr schön erklingt nun ganz leise die vierte Strophe »Wo bleibst du, Trost der ganzen Welt«, die einzelnen Verse wiederum in choralmässiger Wechselhaltung, jeder mit angemessenem etwas bewegten Ausdruck und schliesslich zu beruhigtem Schlusse hinleitend. Daraus entwickelt sich dann der Schlusssatz, auf die letzten beiden Strophen gebaut, in welchem die ruhigere Bitte, aus dem unbeschreiblichen Jammer sich erhebend, einen höheren Grad von Zuversicht erlangt hat und daher einen frischeren und munterem Aufschwung gestattet. Für diese Stimmung ist es der glücklichen Erfindung des Componisten gelungen, eine sehr ausdrucksvolle Melodie zu gewinnen, welche als Grundlage sicherstehender Behandlung diesem Stücke einen Charakter von Weite und Fülle giebt, der ihn entschieden zum Glanzpunkte des Werkes macht. Zu feinen Achtelfiguren und Accorden erhebt sie sich im Sopran und der ersten Violine,

O kla — re Sonn' u — schöner Stern wir

möch — ten dich so — schau'n so gern Ste — — —
O Sonn' geh

auf a Sonn' geh' auf

wird von dem mächtigen unisono der tiefen Stimmen »O Sonn' geh' auf« unterbrochen, erscheint dann im Alt in verschiedenen Stimmen getheilt, tönt in Form der Engführung in wachsender Fülle der Begleitung, ob von den einen und andern unterbrochen, in einem Rondosatzthema vielfach verschönt und die Bewegung des Stückes bestimmend. Dasselbe wird noch einmal durch ein Zwischensatz unterbrochen, ruhig begleitend (»Wir leiden wir die grösste Noth«), aber handwerksmässig sich steigernd (»Vor Augen sieht der ew'ge Tod«) bis zum Ausdruck höchster Angst (»Ach komm — komm führe uns« u. s. w.), welcher in ergreifender Weise wieder in die vertrauensvolle Stimmung des Hauptsatzes, in die Bewegung des Hauptmotives zurückführt, und in dieser Stimmung, der eines vertrauensvollen Anhebens, schliesst das Stück. Ein schöner Beweis glücklicher Erfindung, sicherer Gestaltungskraft, bewusster Herrschaft über die musikalischen Empfindung. Mögen wir von mancherlei Zweifel über die Auffassung des ganzen Gedichtes haben, durch das ganz eigenthümliche wohl durchdachte und selbständige Auffassung und Durchdringung des Stoffes hat Bruch unsere Zweifel niedergeschlagen. Er hat die Kraft bewiesen, durch die thatsächliche Wirkung uns mit sich fortzureissen und auch wider Willen zu überzeugen, und ganz besser wir uns von einer Wirkung umfangen, die aus einer entschiedenen, ungewöhnlichen productiven Kraft ausgeht. In allem was uns aus der ersten Zeit von Bruch'schen Compositionen zu Gesicht gekommen ist, spricht sich ein kräftiges männliches Wollen, ein unabhängiges Bestreben der bestimmten Wirkung, eine Freiheit von jedem manierirten Tasten aus aller Subjectivität aus. Gelingt es ihm, in einem glücklich gewählten Stoffe zu glücklicher Stunde das schöne Werk zu thun, dann sind wir nicht im Zweifel, dass ihm der gebührende Platz unter den besten von Allen wird eingeräumt werden. Und es wird ihm gewiss gelingen, mit dem ernsten Streben mit bewusster Sicherheit, mit fester Beharrlichkeit sehen wir ihn diesem Ziele zuschreiten.

Joh. Seb. Bach als Schüler der Particularschule zu St. Michaelis in Lüneburg in den Jahren 1700—1703

(Schluss.)

»Fragen wir nun nach den Beweggründen, welche stimmbegabte, unbemittelte, strebsame junge Leute aus Sachsen im dem entfernten Thüringen veranlassen konnten, ihre Schritte nach Lüneburg zu lenken, so wird es unerlässlich die von Generation zu Generation vererbte Kunde von den noch damaligen Verhältnissen reicher Mittel, welche Rath und Bürgerschaft der wohlhabenden Stadt, sowie das reiche Benedictiner-Kloster zu St. Michaelis zum Lobe Gottes, zur Erhebung der andächtigen Stimmung bei Kirchenandachten und Kirchen-Leichenbestattungen zu gottwohlgefälliger Ergötzung an Tagen der Arbeit wie bei frohen Festen auf die Pflege und Uebung des kirchlichen Gesanges verwendeten. Beides aber, Pflege und Uebung, war in Folge jener engen Zusammenhänge mit der Kirche des heiligen Salvator, der zu St. Johannis und der zu St. Michaelis, überwiegend unter Leitung eines Cantors. Sie welchen sowie hin die Singschüler in den frühesten Zeiten daraus eine ... kurge Quelle der Einnahme flossen. Zu diesem Behufe war an jeder der beiden Schulen ein Singchor errichtet, welcher wahrscheinlich schon in früher Zeit an beiden Schulen chorus symphoniacus*) genannt wurde. An der Michaelisschule trat der Cantor an die Stelle der alten Choralen und unterwies die Schüler in der Vocalmusik. Dieselben sangen die alten Tigline, die Frühmesse oder Metten, die Responsoria und das Alleluja aller ... Sprache. Der Abt war verpflichtet, den Chor mit tüchtigen Knaben und Schülern zu versehen und diese zu unterhalten und zu speisen. In einer vom Abt Hans Heinrich Hasselhorst (1644—48) aufgesetzten Verordnung heisst es: »Sie müssen armer Leute Kinder sein und gute Discantstimmen haben.« Sie assen am Tische der Altfrau, der Vollmagd und des Pförtners. Für Bett, Wohnung und Kleidung mussten sie selbst sorgen.**) In den Acten der Michaelisschule oder wie sie auch heisst, der Particularschule liegt ein Verzeichniss aus dem Jahre 1630 vor mit der Ueberschrift »Beym Schülertisch sind«. Dieses enthält die Namen von 11 Schülern, von denen den Tisch einer 2 Jahre, drei 4 Jahre, einer 1 Jahre, einer 1½ Jahre, einer 6 Jahre genossen haben. Ein anderes Verzeichniss mit der Ueberschrift »Convictu beneficio fruentes« vom Jahre 1648 enthält die Namen von 13 Schülern. Hiermit stimmt im Allgemeinen eine Angabe des Cantors Jacobi zu St. Johannis vom 11 Sept 1668, dass die Chorschüler zu St. Michaelis zehn und noch mehr Freitische hätten. Uebrigens ergiebt sich aus einer Vergleichung dieser beiden Verzeichnisse mit den Verzeichnissen der Chor- und Mettengeldempfänger, dass bereits ausschliesslich die Interessen an den Beneficien des Freitisches gehörten, wie in dem ersteren mit einem ... Vml. (wohl Vollmit) bezeichnet, der auch in den Verzeichnissen der Mettensänger wiederkehrt.***)

»Von dem Unterschiede eines weiteren und engeren Chors ist bereits oben die Rede gewesen, und daraus, dass die Mitglieder des engeren Chors allmählich auch dem weiteren angehörten und an dessen Einnahmen Theil nahmen, nicht ausgeschlossen. Der Präfecten und Adjuncten gedichten immer beiden Chören zugleich an. Der Präfectus und Adjunctus waren in der Regel Bassisten; jedoch findet sich in einem Verzeichnisse auch der Concertist des Tenors als Adjunctus. Der weitere Chor hatte als Einnahme den Ertrag aus dem Umsingen von Thür zu Thür, wozu aus dem Klosterärarium, wie aus den Rechnungen zu ersehen ist, bis zur Auflösung des Chors jährlich 12 Thlr., wie es ausgedrückt ist, in die Cantorei gezahlt wurden. Die Vertheilung geschah alljährlich zu Ostern. Ueber die fünf Jahre, aus welchen Verzeichnisse vorliegen, giebt folgende Tabelle eine Uebersicht:

Ostern	Stärke des Chors	Gesammteinnahme	Antheil des Präfectus
1681	26	361 Mk 11 ß 2 ₰	66 Mk
1687	27	349 — 0 — 6 —	64 —
1688	24	398 — — — —	68 —
1689	24	368 — — — —	61 —
1700	23	374 — — — —	64 —

»Den nächste Gehaltantheil neben den Adjuncten eines Chores folgten die Inhaber der einzelnen Stimmen und in absteigender ... der Cantor bekam den achten Theil.

»In Betreff des Mettenchores weisen die Rechnungen bis zur Aufhebung des Chores nach, dass vierteljährlich ... Thlr. und jedes Quartal 1 Thlr. für denselben ausgezahlt wurden,

*) Am Johanneum wird er so genannt in einem Hofschreiben des Schülers an den Cantor Heinr. Buhmann vom 26. Dec. 1612 und in Betreff beider Schulen mit einer am 25. Aug. 1558 zwischen dem Abte und dem Rathe getroffenen Vereinbarung ... Lossius Entwurf zu einer Schulordnung für das Johanneum von 1111 hiessen sie ...

**) Gebhardi Auszüge und Abschriften aus Urkunden. Th. 1, S. 111. In der Zeit, in welcher ... Professor an der Ritterakademie stand (1705—1808), war der Tisch für die Chorschüler besser ... und wurde mit der Akademie ...

***) Ohne Zweifel deshalb, weil er als Angehöriger einer der Mettensänger gleichen Antheil erhielt. Chr.

mit der Bestimmung, dass 5 Thlr. an die fünf grössten Schüler, 4 Thlr. an die kleineren gegeben werden sollten. Die von Augustin Braun geführten Verzeichnisse bringen als Verwilligungsbetrag nur 1 Thlr. in Berechnung, ohne das Quartalgeld der Erwähnung zu thun; den höchsten Gehalt, 1 Thlr., bekommen in der Regel die vier Concertisten der vier Stimmen. Ueber die Organisation dieses Mettenchores geben zwei Verzeichnisse noch einigen Aufschluss. Diese führen nämlich je zwei Schüler als Bassisten, je zwei als Tenoristen, je zwei als Altisten, je zwei als Discantisten auf, andere unter einem Striche mit der Ueberschrift: «Uebrige sind» noch vier. Ich vermuthe, dass drei je zwei Concertisten und Concertistenvertreter sind. Die Zahl des Mettenchores schwankt in den sieben Jahren, über welche Verzeichnisse vorliegen, zwischen 11 und 14. In diesen beiden Verzeichnissen findet sich hinter dem Namen Michael Joh. von der Burg die Bemerkung: «so das Clavicymbel welches man Positiv schlagen gebrauchet», wofür in den Rechnungen immer 12 Thlr. angesetzt sind; es war dies also für Befähigte noch eine besondere Einnahme.

»Die Nachrichten über den Singchor der Johannisschule und dessen Organisation sind theils vollständiger als diejenigen über den Michaelischor, weil uns mit die Verzeichnisse über denselben vorliegen, theils unvollständiger, weil namentlich die Schulordnungen und Schulgesetze mit demselben Rücksicht nahmen, andererseits mehr Acten über denselben vorhanden sind. Die erste Erwähnung des Johanneischores finde ich in den handschriftlichen *Collectanea ad narratio Scholae Luneburgensis S. Johannis ab an. 1535 usque 1731* von Büttner. Hier wird aus des Rectors Lauterbach *Syngykus duodenarius* citirt: *metalo quanto nascentis turgo ad eleemos Luneburgensium publicarum esse est. Tres harum vetus semper Benedictinae, secunda S. Johannis senatui, tertia heiligedinsiana praemonstratensibus erat. Legi de eadem schola quondam in Ms. Registro ut vocatur Alberti Abbatis S. Michaelis ad an. 1481, ex quibus liquet S. Johannis et praemonstratensem divinas fuisse. Verba haec sunt: XI solidos duobus scholaribus pro cantando cantando solatiae nostrae. F. Johannes et Holgendale fratis Luneis.* Daraus ergiebt sich, dass schon 1131 an der Johannisschule ein Singchor bestand. Die früheste Erwähnung geschieht in der in niederdeutscher Sprache geschriebenen Schulordnung von 1521; die dritte in einer von dem Lüneburger Lucas Backmeister beim Antritt seines Rectorats an der Universität Rostock am 21. Oct. 1566 gehaltenen Rede *de Luca Lossio studiorum juventutis schola et feliciter moriore annis 50 in schola inclytae urbis Luneburgae.* Er sagt in dieser Rede, dass Johannes Holz, Mutterbruder des Lucas Lossius, als Rector an der Johannisschule daselbst und in der St. Johanniskirche 1510 die Figuralmusik eingeführt habe. Auf eben dieses Zeugniss beruft sich Forkel in seiner Geschichte der Musik Bd. 2, S. 745, wenn er behauptet, dass sowie in Süddeutschland Augsburg, so in Norddeutschland Lüneburg die älteste Pflegstätte der Figuralmusik gewesen sei. Auf das bereits langjährige Bestehen eines Singchores weist auch der Entwurf zu einer Schulordnung des Rectors Lenker von 1576 hin. Forkel's Behauptung wird nicht stichhaltig sein, denn schon aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts fand ich Nachrichten über die «Sinnen Sänger» in Lübeck, so genannt von ihrer Kleidung, durch welche sie sich als Figuralisten von den kurrenden Choralisten unterschieden. Dem Lübeck, der wichtigste Stapelplatz Norddeutschlands, muss hierin vorangegangen sei. Dürfte man übrigens noch ohne bestimmte Fingerzeige vermuthen.

Nicht der Zufall oder rein aus eigenem Antrieb kamen auswärtige Singknaben nach Lüneburg; der Cantor sah sich danach um, sie wurden förmlich verschrieben. Als Cantor Fischer erwähnt 1600 die Vorgesetzten um bessere Bewilligung des Kostgeldes (10 Schilling die Woche für zwei Sänger), weil er

sonst dem verschriebenen Tenoristen und Discantisten wieder abschreiben müsse. Dies war für die Johannisschule. Der Michaelischor erhielt die selben Mittel des Klosters, ausgezeichnete Sänger durch Geldgeschenke, Stipendien u. dgl. noch besonders zu belohnen. Dass dergleichen auch bei Bach der Fall gewesen ist, davon findet sich freilich keine Spur. Es ist aber immer hoch interessant zu erfahren, dass er zu einem verhältnissmässig kleinen Kirchenchore mitwirkte.

»Ueber den Zuzug von Schülern aus dem mittleren Deutschland und namentlich aus Thüringen von 1745—1771 geben das Schulalbum der Johannisschule sowie ein Verzeichniss der Schüler, welche während des Cantors Schumann Amtsführung von 1717—1777 in die Secunda und Tertia aufgenommen sind, am vollgültigsten Zeugniss. Es sind deren 47, von denen 22 in Prima, 25 in Secunda zu niedern Klassen aus welche eingetreten sind; also die meisten in die erste Klasse, demnach im vorgeschritteneren Lebensalter. Unter diesen befand sich auch Joh. Nicolaus Forkel,*) welcher aus Meeder bei Coburg, geboren 1749, am 22. Oct. 1766, also im sechzehnten 17. Lebensjahre in die Prima aufgenommen wurde. Auch von Eisenach, Bach's Geburtsstadt, trat unter Nummer Johann Adolf Böhm am 1. Dec. 1766 in die Prima ein. Aus noch früherer Zeit enthalten die sehr schlechten unter den öffentlich aufgetretenen Rednern vom Jahre 1666 noch ein Meissner, einen aus Apolda in Thüringen, vom Jahre 1674 einen aus Mühlhausen in Thüringen, vom Jahre 1711 einen aus Leipzig; ein Verzeichniss der Primaner im Programm des Jahres 1666 führt zwei Lausitzer, einen Halberstädter, einen aus Frankfurt a. M. auf. Dass alle diese Schüler hauptsächlich durch die Aussicht auf Chorverdienst nach Lüneburg gelockt wurden, leider wohl keinem Zweifel. Wenn in den sehr schlechten unter den Rednern nicht mehr aus Mitteldeutschland aufgeführt werden, so hat dieses wahrscheinlich seinen Grund darin, dass die von diesher zur Verwerthung ihrer musikalischen Befähigung in vorgeschrittenerem Alter ankommenden Schüler sich nur ausnahmsweise noch zu höheren hervorthaten. Solchen auswärtigen Chorschülern, welche hauptsächlich von der Musik Profession machten, widmet die Schulordnung von 1771 ein besonderes Capitel, findem sie denselben, wenn sie es verlangten und wenn sie der Music wegen unentbehrlich wären, einen Platz in der ersten oder zweiten Klasse gestattet, um den theologischen Vorlesungen und anderen Stunden, wo bei man sie mit den übrigen fortkommen können, Dispens beyzuwohnen.

»Dieselbe Beobachtung in Betreff der aus Mitteldeutschland und zwar in vorgeschrittenem Lebensalter zuströmenden Singschüler würde man an der Michaelisschule aufgegetreten wenn sich aus dieser ein Album bis auf unsere Zeiten erhalten hätte. Die äusseren Combinationen im Grunde liegen des Metten- und Chorschüler-Verzeichnisses führen ebenfalls dahin, da wiederholt Schüler urplötzlich in der Bass- oder Tenorstimme vorkommen, ohne vorher in Discant- oder Altstimme gewesen zu sein, die dann bald Präfecten oder Adjuncten werden und nach ein paar Jahren wieder abgehen. Bei einem solchen findet sich die Bemerkung: «ist zum Bonisten». Dies sind offenbar in vorgeschrittenerem Alter eingetretene musikkundige Schüler.**) Die

*) Forkel war Mitglied der Johannisschule, nicht der von St. Michaelis, wie im Anfang dieses Artikels in der vorigen Nummer aus Versehen gedruckt ist. Chr.

**) Es war oft Mangel an Bassisten und Tenoristen; wenn der Ueberhaupt musste ... wurde schon Cantor Jacobi in einer Vorstellung an das hohe Collegium 1649 klagt, dass er den Bassisten und Tenoristen, welche er von Zeit zu Zeit der Hoffnung *Magnae* für sie zu erkennen zu kommen gar nicht vergebens bliebe, von den seinigen habe unterhalten müssen, oben erwähnt besten lassen. Er bittet daher, dass die Thurmleute an *St. Johannis*, *St. Nicolai* und *St. Lamberti*, die auch die Hochzeiten gesellt hätten, da sie jetzt keinen ein gut Bassisten habe ausgewiesen werden möchten mit den Gulden Fest- und Feyertagen an den Mittelstimmen zu aufzuwarten.»

Klage über die alten Bassisten, welche als fahrende Schüler auch an die Michaelisschule kamen und die Schüler zu allerlei Lastern anleiteten, führt auch Gebhardi. Wenn nun Bach in so jungen Jahren die damals so weite und beschwerliche Reise nach Lüneburg machte, so könnte man wohl auf den Gedanken kommen, eine besondere Veranlassung dazu vorauszusetzen, und es dürfte die Annahme nicht als zu kühn erscheinen, dass vielleicht der Umstand, dass damals Bach's Landsmann, der 1637 zu Eisenach geborene berühmte Componist Johann Jacob Löw, der sich nie anders als mit dem Zusatze von Eysenach unterschrieb, Organist an der St. Nicolai- und Mariens-Kirche zu Lüneburg war, darauf eingewirkt haben könnte.

»Allein wichtiger als die Frage, welche gerade ihren Vortheile Bach nach Lüneburg locken konnten, ist für unseren Gegenstand die andere, was konnte ihm Lüneburg überhaupt und insonderheit die St. Michaelisschule für seine künstlerische Ausbildung bieten?

»Es war zunächst der Bestehen und die Organisation der beiden Singchöre, deren einem Bach angehörte. Schon das abwechselnde zweimalige Umsingen von Thür zu Thür, sowie das Singen bei Leichenbegleitungen und Brautmessen bei jedem Chorschüler eine [illegible] Uebung, und gerade der Umstand, dass in einer Stadt zwei Anstalten, die einander mit steter Eifersucht beobachteten, zwei Singchören ein gemeinsames Betriebsfeld ihrer Verdienste zugewiesen war, musste beiden Chören Sporn und Stachel sein, den andern in seinen Leistungen zu überbieten, sowie denn auch Aeusserungen von Eifersucht auf beiden Seiten urkundlich vorliegen *) und vom Landschaftsdirector von Post besonders erwähnt wird, dass er sorgfältig für die Aufnahme und die Rechte seines Chores gesorgt habe.« (S. 13.)

Um die Frage, wie Lüneburg auf Bach's musikalische Ausbildung gewirkt haben möge, noch weiter zu beantworten, untersucht der Herr Verfasser die der Musik in dem ursprünglichen Gottesdienste dieser Stadt eingeräumte Stellung und Bedeutung, sowie die in den betreffenden Singchören befindlichen Musikwerke und Instrumente. Die reiche Ausbeute, welche von S. 13 bis 47 den grössten Theil des erwähnten Osterprogrammes füllt, kann hier nicht weiter mitgetheilt werden, sei aber Allen zur Kenntnissnahme angelegentlichst empfohlen. Chr.

*) In einem darob mehrere Jahre sich hinziehenden Streite zwischen dem Rathe wie auch den Kirchenjuraten der St. Johanniskirche über den Antrag der St. Lamberti[illegible] an den Johannischor in Betreff der [illegible] Lamberti zu [illegible] Figuren musik, in welchem Streite der Kaltenmeister [illegible] der Cantor von St. Johannis [illegible] Kaufmann [illegible] von St. Michael [illegible] Figuralmusik [illegible] Cantor Jacobi in einer Vorstellung an den Rath vom 4. Sept. 1731 [illegible] dass der Herr Cantor zu St. Michael in den Tempel St. Lamberti [illegible]. Es heisst laut Protocoll vom 16. Juni 1701 ein Streit zwischen dem Präfecten des Michaelischores Kunitz und einem [illegible] Schüler des Johannischors Henrici, welcher [illegible] in der wiederholten Aeusserung des Letzteren zu Verschmähung, dass der Johannischor, da er nun einen so guten Sänger gekriegt, nun auch [illegible] würde [illegible], während in dem Verhör vom 11. Febr. 1705 [illegible] des Herrn Landschaftsdirectors Stade der Herbst sich darüber beklagt, dass die Johannisschüler allemal auf die hiesige Musik [illegible].«

Briefwechsel.

Don Juan von Gazzaniga.

I.

In Ihrer Anzeige meiner Ausgabe der Don Giovanni-Partitur (Nr. 4 d. A. M. Ztg.) haben Sie die Oper Gazzaniga's berührt und dabei die Vermuthung ausgesprochen, das im Besitz der Wiener »Gesellschaft der Musikfreunde« befindliche Exemplar werde kein Autograph sein, aber eine Vorlage für den Cembalisten. Ich glaube diese Vermuthung ihrem wesentlichen Theil nach bestätigen zu können.

Jahn hat das Exemplar nicht selbst gesehen, da seine eingeklammerte Bemerkung: »vielleicht Autograph« sich nur auf das Ganze beziehen könnte. Dieses Ganze aber steht weniger als meine verschiedenen Handschriften zeigt, die sich sowohl in den Noten als in den Texten sehr deutlich unterscheiden. Von einer und derselben Hand und auf einerlei Papier sind (je besonders eingeheftet) die vier Arien geschrieben, welche blos Sängerinnen und Bass geben. Auf der Aussenseite einer solchen Arie steht (von derselben Hand) das Wort Cembalo. Diese Hand, welche sonst (mit der kaum nennenswerthen Ausnahme, dass sie ein paar Recitativzeilen zur Herstellung einer bequemeren Verbindung noch einmal abgeschrieben hat) nicht wieder erscheint, ist so ungeübt, dass sie kaum auf einen [illegible] Copisten schliessen lässt. Eine andere, ziemlich ansehnliche Hand, von welcher die meisten Secco-Recitative, zwei Arien mit Orchester und die zweite Hälfte der ersten Nummer herrühren, verräth durch Ungeschicklichkeit an der Textschrift entschieden den Copisten. Von einer dritten Hand stammen drei Secco-Recitative, von einer vierten ein Secco-Recitativ und die Ergänzung einer zweiten. Diese beiden Handschriften sind fast so ähnlich, als dass man eine derselben für Urschrift halten möchte, auch ist ihr Antheil am Ganzen verhältnissmässig unbedeutend. Dagegen treten uns zwei Schriften auf, in deren jeder man bei einer ersten Durchsicht den Componisten vermuthen konnte. Die eine, also die (Stich-)grosse und feste, lieferte die erste grössere Hälfte (93 Seiten) der ersten Nummer, ein Secco-Recitativ und den Anfang des vorhin erwähnten, von anderer Hand zu Ende geschriebenen Recitativs. (Der Wechsel der Handschrift tritt sowohl bei diesem Recitativ, als bei der ersten Nummer mit Beginn eines neuen Bogens ein.) Die andere (sechste) Schrift giebt die Arie der Donna (mit Orchester), die dem Finale vorausgehende Tafelmusik »Concertino« und das sehr umfängliche Finale selbst, ausserdem noch den Titel und das Personenverzeichniss der Oper auf der Aussenseite des ersten Bogens. Jene beiden Schriften (die Stiche auf sechste) sind fliessend und gewandt, in den Texten durchaus fehlerlos, auch in den Noten beinahe ganz correct, aber die sehr wenigen falschen Noten, welche in beiden sich finden, sind gerade von solcher Art, dass sie nur einem Abschreiber, unmöglich dem Componisten selbst in die Feder kommen konnten. Ausserdem deutet auf Copisten noch der Umstand hin, dass beide Schriften in ihrem langen Verlauf nicht die geringste Correctur enthalten, zwei der genannten falschen Noten sind zwar nachträglich berichtigt, aber von anderer Hand. — Eine siebente Hand hat den ersten Abschnitt des langen Secco-Recitativs zwischen Ottavio und Anna nach dem Erblicken des getödteten Commthurs durch ein instrumentirtes Recitativ ersetzt und kann keinem Copisten angehören, denn auch strich Tab [illegible] das Schon [illegible] in der ersten Nummer bereits vollendete Stelle und fuhr anders fort, wobei [illegible] Takte auf sechs Takte erweitert sind. Dass aber dieser selbständig zu Schreiben Gazzaniga gewesen sei, ist mir höchst zweifelhaft. Das ganze Secco-Recitativ ist in der ursprünglichen Form auch vollständig vorhanden, nur ist dort jener erste, nachträglich durch das instrumentirte Scena ersetzte Abschnitt durchstrichen. Der spätere Ursprung der »Scena« geht aus der Art ihrer Einheftung unzweideutig hervor; sie kann aber noch gar wohl für die Aufführung in Venedig bestimmt gewesen sein, denn der Duca Ottavio ist ursprünglich als Tenor, in der nachcomponirten Scena aber als Bass. Die Scena scheint erst in [illegible] entstanden und von einem dortigen Kapellmeister componirt zu sein.

Allem Anschein nach ist nämlich die Wiener Partitur, wenn man absieht von den vier hier mit Bass versehenen Arien, ebenso eine in Venedig angefertigte und dann für Ferrara zugerichtete Abschrift.*) Wo im Finale Don Giovanni und Pasquariello das Lob Venedigs und seiner Frauen singen, ist, wie schon Jahn angeführt hat, der öftere wiederkehrende Name Venezia ausgestrichen und durch Ferrara ersetzt; ebenso sind die Donne Veneziane in Ferraresi verwandelt. Die fördernde Hand ist keine der bisher aufgezählten, sondern eine achte, welche oben nicht mitgezählt wurde, weil sie nicht Texte mit Noten geschrieben hat; sie kommt aber noch zweimal vor in nachgetragenen Bemerkungen, wie *segue Aria*, *aparte* etc., in der Schrift des Stichworts zur Ottavio-Arie, in kleinen Ueberschriften etc.; man sieht, dass sie mit dem Arrangement der Abschrift für die Ferrareser Aufführung beschäftigt war. Jene Abschrift ist aber nicht mehr komplet. Man kann vermuthen, sie sei im unvollständigen Zustande in die Hände eines Tonsetzers übergegangen, welcher für die fehlenden Arien einzufügen suchte, als Vorlage dafür aber blos eine Cembalo-Stimme erlangen konnte, aus der er die vier mehrmals erwähnten Arien vielleicht selbst abschrieb; denn mit einer Cembalostimme lässt nicht nur die Art der Schrift schliessen, sondern auch der Umstand, dass auffallenderweise im Bass jede Bezifferung fehlt; es sieht aus, als habe der Abschreiber mit den Ziffern, welche in der zweifellos Cembalo-Stimme doch immer hätten kommen, nichts anzufangen gewusst. Vervollständigt war die Oper indess auch durch jene vier Arien noch nicht: es mangeln zwei Recitative und vier Nummern, auf welche durch *segue* hingewiesen ist, nämlich eine Arie der Don Giovanni, ein Chor («Coro di Tarantella»), ein Duett zwischen Don Giovanni und Pasquariello und eine Arie der Elvira. Zwei dieser vier Nummern sind in Ferrara weggelassen worden; denn über das mit dem Finale zusammenhängende Concertino hat die nachträglich zugefügte (achte) Hand als: 11a geschrieben, während dorthin ohne Auslassungen die Nummer 11 getroffen hätte. Im Uebrigen sind die Stücke nicht numerirt, weshalb sich von den beiden ausgelassenen das eine nicht bestimmen lässt; das andere war die Arie Elvira's, vor derem hervorgeht, dass die auf sie bezügliche Verweisung durchstrichen ist.

Nach der bereits in Nr. 14 d. Blätter[illegible] Mittheilung Fürstenau's über das Bologneser Textbuch zu Gazzaniga's Don Giovanni kam in Bologna als Scena XVIII ein Duett zwischen Elvira und Maturina vor; [illegible] Damen geraten in Eifer und verspotten sich. Dieses Duett steht nicht in der Wiener Partitur, welche dafür eine im Bologneser Textbuch fehlende Arie des Ximone enthält. Eine Jahrzahl des Textbuches giebt Fürstenau nicht an. Jedenfalls war das Duett nachcomponirt; vielleicht von einem Anderen als Gazzaniga selbst.

Zwei Fragen drängen sich auf, deren Beantwortung sehr erwünscht wäre, nämlich: 1) Wer hat das Libretto zu Gazzaniga's Oper verfasst? 2) Wann und wo ist die Oper zum erstenmal aufgeführt worden? Man nimmt bis jetzt an, die erste Aufführung sei die zu Venedig im Jahre 1787 gewesen. Allein da im gleichen Jahre Mozart's Don Giovanni erstmals gegeben wurde, so ist schwer zu begreifen, wie Da Ponte's mit seiner auf jenem Libretto fussenden Text schon fast gleichzeitig hervortreten konnte. Will man nicht eine noch unentdeckte gemeinsame Quelle voraussetzen, so muss man es für wahrscheinlich halten, dass entweder Gazzaniga's Composition schon vor 1787 irgendwo auf die Bühne gekommen sei, oder dass wenigstens das ihr zu Grunde liegende Libretto ein höheres Alter habe. Letztere Annahme würde aber die weitere Hypothese nach sich ziehen, das Librettowerk bereits vor Gazzaniga von einem Andern in Musik gesetzt worden; denn zu jener Zeit druckte man ein Textbuch nur zum Gebrauch bei wirklichen Aufführungen, nicht als eine den Componisten erst noch harrende Dichtung. Dass ein und dasselbe Libretto nach und nach von verschiedenen Tonsetzern verwendet wurde, war zwar eine damals gewöhnliche Erscheinung; so lange aber von einem Vorgänger Gazzaniga's ebensowenig Etwas in Erfahrung zu bringen ist als von einem früheren Darstellung des Gazzaniga'schen Werkes oder aus einer gemeinschaftlichen Quelle zweier nahverwandten Textbücher, bleibt jede Vermuthung ohne Halt.

Unter Benützung jener englischen Partitur, der Wiener Partitur und des von Fürstenau aufgefundenen Bologneser Textbuchs dürfte sich eine einigermassen genaue Wiedergabe der Oper von Gazzaniga erzielen lassen. Es wäre sehr erfreulich, wenn es zu einer Herausgabe derselben käme.

Stuttgart, 2. April 1874. B. Gugler.

(Schluss in der nächsten Nummer.)

*) Don Giovanni singt bei Gazzaniga Tenor. Mozart's mag in Ferrara die Rolle des Ottavio in Ermangelung eines passenden zweiten Tenoristen einem Baritonisten oder Bassisten übertragen; so wurde Ottavio's Arie entweder weggelassen oder um einen ganzen Ton abwärts transponirt. Eine Aenderung findet sich im Wiener Exemplar nicht.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

* Leipzig. Durch Nichtannahme des eingereichten Entlassung und durch eine Textänderungsadresse ist Herr Lutke bewogen worden, die Direction des Theaters fortzuführen. Im Eigenfalle stellen er seinem «nachdrücklichen Gönnern» Dank ab für die dargebrachte Anerkennung. Es wird also weiter dirigirt ohne Zweifel auch fortgart und unzerlich noch wie vor publicirt, aber das deutsche Theater stand [illegible].

* Die Mitgliederzahl der Cecilien-Sing-Akademie betrug nach dem letzten Jahresberichte 154 und zwar 101 Damen und 53 Herren, hierzu kommen noch 410 Mitglieder in der Vorbereitungsabtheilung und 42 unterstützende Mitglieder. Die Einnahmen im Geschäftsjahr betrugen durch Beiträge 1440 Thlr., durch Concerte 6171 Thlr., durch Vermiethungen 1710 Thlr. Die Gesellschaft hat neben dem Besitz des Gebäudes nebst Inventarium und dem reichen Notenarchiv 10,611 Thlr. Schulden, von denen seit 6 Jahren fast regelmässig jährlich 1000 Thlr. abgetragen worden sind, jedenfalls ein sehr über das Verhältnisse dieses Instituts wird demnächst erfolgen.

* Bonn. In Bonn (vgl. Nr. 15 d. Jahrgangs) wurden im Februar das Paradies und die Peri von Schumann und in im März die Walpurgisnacht von Mendelssohn aufgeführt. Das letztere wurde zum ersten Male in dasiger Stadt aufgeführt und das vollständige schwierige Orchester derselben gerecht dem Dirigenten Herrn Wasielewski zu grosser Ehre. Es darf dabei daran erinnert werden, dass derselbe es war, der im Jahre 1851 schon dies Schumann'sche zum ersten Male in Bonn zur Darstellung brachte. — Die Vorbereitungen zu dem Beethoven-Jubiläum beschäftigen die musikalischen Kreise bereits auf das lebhafteste. Dasselbe soll, wie wir hören, in den ersten Tagen des September stattfinden, und zwar sind drei Concerte beabsichtigt, die in der neuen Beethoven-Halle — welche kürzlich in feierlicher Weise der Grundstein gelegt wurde — gehalten werden sollen. Ueber die Direction hören wir, dass Herr Kapellmeister Dr. Hiller aus Köln und der städtische Musikdirector Herr von Wasielewski sich in dieselbe theilen werden. Diese Mittheilung der Bonner Zeitung, welche diese Nachricht gebracht hatte, umfassend [illegible] gegen einen Köllnische Zeitung mit [illegible] Hiller sei zu [illegible] Leitung des Festes berufen worden. Das Streben unserer Befriedigung, dass ein so unbegreiflichen Vorgehen gegen Männer gegenüber, der sich Geschichte Leitung grossen Werke durch Thaten wie der schon erwähnten bewiesen und die Bonner wahrlich zum Danke verpflichtet hat, welches der Absicht das Comité gewesen, und dem durch allseitiges Entgegenkommen die Angelegenheit geordnet worden ist.

* In Düsseldorf hat am 6. April von Seiten der Künstlerschaft eine Aufführung von Mendelssohn's «Paulus» mit Scenerie und lebenden Bildern stattgefunden — eine Curiosität, über welche die nächste Nummer einen ausführlicheren Bericht bringen wird.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 27. April 1870. Nr. 17. V. Jahrgang.



Inhalt: Beethoveniana XXIX. — [illegible] Den Oratorien [illegible] von Mendelssohn in dramatischer Aufführung. — Briefwechsel [illegible] — [illegible] unserer Uebersetzung des Don Juan) — André's musikalische [illegible] — Berichte. Nachrichten und [illegible] — Anzeigen.

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XXIX.

(Metronomische Bezeichnungen.) Als um das Jahr 1816 der Mechaniker Johann Nepomuk Mälzel mit seinem Metronom oder Taktmesser hervortrat, war Beethoven für Einführung und Verbreitung der neuen Erfindung thätig. Er erklärte sich nicht nur bereit, fortan das Zeitmass seiner Compositionen nach Mälzel's metronomischer Scala zu bezeichnen*), sondern sah noch wirklich einen Theil der bis dahin erschienenen Werke und fast alle in den Jahren 1817 und 1818 geschriebenen Compositionen mit metronomischen Bezeichnungen, sondern er empfahl den Metronom sogar zum Gebrauch beim Unterricht **). Dass Beethoven noch in den letzten Jahren seines Lebens Werth auf eine metronomische Tempobezeichnung legte, kann man aus einem Briefe sehen, den er im December 1826 an den Verleger Schott schrieb und worin [illegible] die [illegible] Metronomisirung [der Messe] folgt nächstens. Warten Sie ja darauf. In unserm Jahrhundert ist dergleichen sicher nöthig, auch habe ich Briefe von Berlin, dass die erste Aufführung der (neunten) Symphonie mit enthusiastischem Beifall vor sich gegangen ist, welches ich grossentheils der Metronomisirung zuschreibe.«

Beethoven's Bemühungen um eine metronomische Tempo-Bezeichnung seiner Werke sind nun neuerdings durch Schindler in ein falsches Licht gebracht worden. Von dem, was Schindler vorbringt, kann ohne [illegible] Einiges wahr sein, aber auch nur Einiges. Das Meiste davon ist unwahr und auf [illegible] Grund gebaut, dass man [illegible] das Wenige, das wahr sein kann, nur mit Vorsicht aufzunehmen. Schindler sagt (Biographie, 3. Aufl. Th. II. S. 249), dass Mälzel zweierlei verschieden construirte Metronome angefertigt habe, welche bei gleichen Zahlen verschiedene Tempi angeben, dass ein Metronom von der ersten oder grösseren Construction, welches z. B. auf 60 gestellt wurde, langsamer schwinge als ein auf die gleiche Zahl gestelltes Metronom von der zweiten oder kleineren Construction. Diese Behauptung ist unrichtig. Alle Mälzel'schen Metronome mögen sie nun klein oder gross oder wie immer sein, sind alle nach einem und demselben Systeme gebaut. Dieses System beruht darin, dass die Eintheilung der metronomischen Scala auf die Theilung einer Minute begründet ist, d. h. dass die Maschine in einer Minute genau so viel Schläge macht, als die Zahl angiebt, auf welche der Pendel gestellt wird *). Macht er mehr oder weniger Schläge, so geht er nicht richtig, oder es ist kein Mälzel'sches Metronom. Wenn aber nun Schindler weiter sagt, die metronomischen Tempo-Bestimmungen bei Beethoven's ersten Werken seien theils nach der langsameren, theils nach der rascher [illegible] schlagenden Maschine gemacht und dass in Folge dessen oft Tempi sich nicht mehr genau bestimmen liessen ohne Beisatz, nach welcher der beiden Constructionen die Metronomisirung stattgefunden, so zerfällt nun solche Behauptung ganz von sich selbst. Schindler führt als Beispiel [illegible] im 2. Jahrzehnt bei Steiner & Comp. erschienene Partitur von der A-dur-Symphonie an, welche metronomische Tempo-Bestimmungen von des Autors Hand enthalte, die durchweg langsamere seien, als andere aus früherer Zeit. Nun, eine solche Partitur hat es nicht gegeben. Bei Steiner & Comp. erschien von der A-dur-Symphonie nur eine Partitur. Sie erschien im Jahre 1816 und hat keine metronomischen Bezeichnungen. Als [illegible] Partitur vergriffen war, [illegible] T. Haslinger eine neue oder zweite Ausgabe. Sie erschien frühestens im Jahre 1829 und hat metronomische Bezeichnungen, die aber nicht von Beethoven herrühren und, nach Schindler's Worten, schon deshalb nicht von ihm herrühren können, weil sie nicht durchweg lang-

*) In der Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung vom 8. Februar 1817 finden wir Beethoven's Namen unter den Namen mehrerer berühmter Meister, welche diese Erfindung gutgeheissen und sich verpflichtet haben, ihre künftigen Compositionen nach der Scala des Mälzel'schen Metronoms zu bezeichnen.

**) Die Wiener allgemeine musikalische Zeitung vom 14. Februar 1818 enthält eine von Ludwig van Beethoven und Anton Salieri unterschriebene Erklärung, welche beginnt: »Mälzel's Metronom ist da. — Die Nützlichkeit dieser seiner Erfindung wird sich immer mehr bewähren; auch haben alle Autoren Deutschlands, Englands und Frankreichs [illegible] wir haben aber nicht für unnöthig erachtet, ihn zufolge unserer Ueberzeugung auch allen Anfängern und Schülern, sey es im Gesange, dem Pianoforte oder irgend einem andern Instrumente, [illegible] nützlich anzuempfehlen. Sie werden durch den Gebrauch desselben auf die leichteste Weise den Werth der Note einsehen« u. s. w.

*) »Die metronomische Scala ist auf die Eintheilung der Zeit in Minuten gegründet. — Alle diese Nummern 10, 50, 60 u. s. w. bis 160) beziehen sich auf eine Zeitminute. Befindet sich das Gewicht bei der Zahl 10, so wird dieses in einer Minute 50 Schläge erhalten, wenn bei 60, 60 Schläge u. s. w.« Wiener allg. musik. Zeitung vom Jahre 1817, S. 49, 50. — »Ces numéros indiquent le nombre de vibrations du balancier dans une minute. Conséquemment les numéros 10, 60, 80, 110 etc. indiquent que le Métronome placé sur un de ces numéros, le Métronome donne 50, 60 [illegible] etc. vibrations ou coups par minute.« Notice sur le Métronome de J. Maelzel. Mai 1816. P. [illegible] — Schliesslich bemerken wir überall den [illegible] schlagenden Metronomen, den von der [illegible] Einen solchen [illegible] Beethoven

men, sondern zum Theil schneller sind als die anderen aus früherer Zeit. Zu solchen Unrichtigkeiten gesellt sich noch ein Widerspruch. S. 2/3 sagt Schindler: »In der That finden sich nur zwei Werke von ihm (Beethoven) selber metronomisirt und zwar die grosse Sonate Op. 106... dann noch die neunte Symphonie« — und was *Seite* früher heisst es, die metronomische Bezeichnung der ersten acht Symphonien sei von Beethoven gemacht.*) Schindler erzählt nun, wie Beethoven veranlasst worden, die schon einmal metronomisirte neunte Symphonie ein zweites Mal zu *metronomisiren* und dass er... als er Abweichungen zwischen beiden Aufnahmen bemerkt, voll Unwillen ausgerufen habe: »Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, braucht ihn nicht; und wer das nicht hat, dem nützt er nichts, der läuft doch mit dem ganzen Orchester davon.« Dass das Resultat der zweiten Metronomisirung ein anderes war als das der ersten, ist glaublich und wahrscheinlich, dadurch kann bei sorgsamer Aufnahme der Unterschied nicht gross gewesen sein. Auch den Beethoven in den Mund gelegten Worten, in ihrem Zusammenhang genommen, lässt sich wenig oder nichts entgegensetzen. Wenn man aber daraus den Schluss ziehen wollte, Beethoven habe sich damit gegen jede Metronomisirung erklärt, so würde man durch die blosse Thatsache widerlegt werden, dass Beethoven noch acht Tage vor seinem Tode und jedenfalls eine geraume Zeit später, als jene Aeusserung geschehen sein kann, eine metronomische Bezeichnung der neunten Symphonie nach London schickte.**)

Gewiss, wer kein Gefühl hat, dem hilft kein Metronom und dem hilft noch manches Andere *nicht*. Der Metronom hat es nicht mit dem Gefühl zu thun. Wir betrachten ihn nur als ein Hülfsmittel zur Sicherstellung eines vom Componisten gedachten Zeitmaasses. Subjective und geistige Auffassung eines Tonstücks, Nüancirungen in der Bewegung, auf dem rhythmischen Bau eines Tonstücks begründete Abweichungen vom absoluten oder normalen Zeitmaass u. dgl. können nicht nur einem seelenlosen Schlagwerk abhängig gemacht, noch weniger dadurch bestimmt werden. Beethoven hat sich dabei über die begrenzte Sphäre des Metronoms ausgesprochen. In einem im Jahre 1817 an Mosel geschriebenen Briefe***) Er schreibt: »Was mich angeht, so habe ich schon lange darauf gedacht, diese widersinnigen Benennungen *Allegro*, *Andante*, *Adagio*, *Presto* aufzugeben; Mälzel's Metronom giebt uns hiezu die beste Gelegenheit ... Ein Anderes ist es mit den den Charakter des Stückes bezeichnenden Wörtern, solche können wir nicht aufgeben, da der Takt eigentlich mehr der Körper ist, diese aber schon selbst Bezug auf den Geist des Stückes haben.« Was man gegen den Metronom geltend machen kann, das ist die Unverträglichkeit seiner gleichen Schläge mit eigentlich musikalischem Takt und die daraus erwachsende Schwierigkeit, das Tempo eines Componisten nach einem gleichmässig fortschlagenden Metronom zu bestimmen. Es sind bekannte Erscheinungen, dass es schwer ist, ein Stück durchweg nach einem schlagenden Metronom im Takte zu spielen und dass wiederholt und zu verschiedener Zeit vorgenommene Metronomisirungen eines Stückes selten ganz übereinstimmen. In diesen Erscheinungen liegen manche Einwendungen, die man gegen den Metronom machen kann und die zum Theil auch *Schindler* macht, begründet sein. Es können uns aber alle Einwendungen nicht so weit führen, dass

*) In der ersten Ausgabe seiner »Biographie« nennt Schindler (S. 210) wieder andere Werke, darunter die Sonaten Op. 109, 110 und 111, welche unseres Wissens nicht von Beethoven bezeichnet sind. Jedenfalls haben wir hier einen Beweis von Schindler's Unsicherheit.

**) In einem am 18. März 1827 dictirten Briefe an Moscheles heisst es: »Die metronomisirte neunte Symphonie« bittet ich der philharmonischen Gesellschaft zu übergeben. Ueber ... vgl. die Bezeichnung bei ... Vgl. Schindler's »Biographie« II. 141.

***) Schindler a. a. O. II. 167.

wir mit Schindler von des Meisters geringer Werthschätzung des Metronoms überzeugt werden und uns vor allen Metronomisirungen warnen lassen.*) Im Gegentheil, wir lassen uns die Meinung nicht nehmen, dass Beethoven den Metronom nicht unter- aber auch nicht überschätzte, und dass die von ihm herrührenden metronomischen Bezeichnungen der Erhaltung und einiger Beachtung werth sind. Wir machen nun die Werke namhaft, welche Beethoven mit einer metronomischen Bezeichnung versehen hat.

*) Schindler a. a. O. II. 250 und 260.

(Schluss folgt.)

Das Oratorium auf der Bühne

I.

Das Oratorium „Paulus" von Mendelssohn in dramatischer Aufführung

Düsseldorf ist die Stadt der Maler und Decorateure, auch ihre musikalischen Aufführungen nehmen einen davon nach Maass und können, lebenden oder transparenten, ist schon etwas Gewöhnliches geworden. Insgleichen hat nun besonders Oswald Achenbach »sinn- und ... gestellte Ideen« in dieser Hinsicht. Eine kleine Oper kam schon zu Stande. Sodann producirte er eine bildliche Darstellung der Pastoral-Symphonie zu Beethoven's Musik und zwar mit glänzendem Erfolge. Endlich ging er noch einen Schritt weiter, indem er zur Feier des 75jährigen Bestandes der Düsseldorfer »Künstlerliedertafel« das Oratorium »Paulus« von Mendelssohn dramatisch aufführen liess. Am Sonntag den 3. April fand dieser seltsame Versuch im Rittersaale der Düsseldorfer Tonhalle statt, über welchen wir einen Bericht mittheilen, den Wolfg. Müller von Königswinter in der Beilage zur Augsb. Allg. Zeitung vom 8. April veröffentlicht hat, »von dem Erfolg in seiner Weise überrascht«, denn er meinen Bericht »»»angelegentlich unseren Herren Theaterintendanten und Directoren zu richten wünscht«, weil ihm scheint, »dass der Gedanke des geistreichen Künstlers sehr entwicklungsfähig ist und eine Verpflanzung auf die deutsche Bühne verdiente.«

Hören wir zunächst, wie Herr O. Achenbach es angefangen hat, um das oratorische Werk (Herr Müller sagt »das epischmusikalische«, welches eine kurzsichtige, aber gebräuchliche Bezeichnung ist) in eine dramatische Form zu bringen:

»Am Ende des Saales befindet sich die Bühne. Der Chor und das Orchester sind unter derselben aufgestellt. Es ist also eine Einrichtung getroffen, die sich in jedem Theater wiederholen lässt.

»Die erste Abtheilung beginnt mit der Ouvertüre. Nach derselben erhebt sich der Vorhang. Man sieht eine schöne orientalische Landschaft. Das erscheinende Volk singt den [tatsächlich ...] Choral »Allein Gott in der Höh sei Ehr'« [Nach welchem Gesangbuche?] Und nun tritt Stephanus auf »Bekehret euch zum Herrn.« Die Christen bitten ihn um seinen Beistand, aber die Schriftgelehrten treten ihm entgegen: »Wir haben ihn gehört Lästerworte reden wider diese heilige Stätte und das Gesetz.« Paulus erscheint selbst leidenschaftlich und heisst das Volk ihn zu richten. Der Chor stellt sich gegen Paulus: »Dieser Mensch hört nicht auf zu reden Lästerworte wider Moses etc.« Jetzt schliesst sich der Vorhang und der Verlauf wird vom unten stehenden Chor und Orchester fortgeführt. — Nun folgt in der zweiten Abtheilung das Martyrium des heil. Stephanus. Dasselbe wird durch ein Recitativ unten im Saal eingeleitet. Darauf geht der Vorhang in der Bühne. Stephanus erscheint unter dem Volk und predigt das Christenthum; aber das Volk fällt ein: »Weg, weg mit dem!« Stephanus sagt:

»Siehe, ich sehe den Himmel offen«. Paulus tritt von neuem auf und ruft: »Steiniget ihn!« Das Volk stimmt ein. Und so beendet sich die heilige Handlung, indem der Vorhang fällt und der Chor ausklingt. — Die dritte Abtheilung ist dem Begräbnisse des Heiligen gewidmet. Sie wird eingeleitet durch die reizende Arie »Jerusalem«. Ein neuer im Saal erklingt, dann öffnet sich der Vorhang. Ein alter und ein junger Christ reden von dem Tode des Heiligen. Dann folgt der Choral »Dir, Herr, dir will ich mich ergeben«. Inzwischen wird der Leichnam des Stephanus gebracht, um ihn zu begraben. Plötzlich ertönt eine Stimme: »Fliehet, die Häscher nahen!« Paulus erscheint und betet noch einmal gegen die Christen: »Vertilge sie, Herr Zebaoth!« Der Vorhang fällt, die wundervoll gestimmte Landschaft mit den Grabenden (!) verschwindet. Der Chor aber singt: »Siehe, wir preisen selig die erduldet haben.«

»Jetzt tritt eine Pause ein. Wir haben gleichsam einen ganzen Act hinter uns.

»Die vierte Abtheilung behandelt die Bekehrung. Das Recitativ erzählt von Paulus, der sich auf den Weg nach Damaskus begiebt. Es folgt das Arioso: »Doch der Herr vergisst der Seinen nicht«, nach dessen Beendigung wieder die Scene sichtbar wird und eine sonnige öde Gegend zeigt. Paulus ruht mit den Seinigen unter einem Zelte, das er abzubrechen befiehlt, um noch heute das Ziel seiner Reise zu erreichen. Das Zelt sinkt, da besteigt der Held das Ross [war es nicht ein Esel?], welches hinter demselben zum Vorschein kommt. Da ertönt die Stimme von der Höhe: »Saul, Saul, was verfolgst du mich?« Er fragt: »Herr, wer bist du?« Die Stimme antwortet: »Ich bin Jesus von Nazareth.« Ein Feuerschein füllt die Scene. Paulus stürzt zu Boden; er ist blind. Die Bekehrung vollzieht sich. Der Chor begleitet: »Mache dich auf, werde Licht«, während der Vorhang fällt, und schliesst mit dem Choral: »Wachet auf, ruft uns die Stimme.« — In der fünften Abtheilung sehen wir die Taufe des Paulus. Das Recitativ unten im Saal erzählt von Ananias, dem der Herr befiehlt, dem Paulus beizustehen. Der Vorhang geht auf. Vor uns liegt eine wundervolle Landschaft. Es ist ein Palmenhain um einen Springbrunnen. Paulus erscheint und singt die grosse Arie »Gott, sei mir gnädig«. Ananias kommt und führt ihn zur Taufe zu der Quelle. Während dieser Handlung beginnt der Chor: »Der Herr wird die Thränen von allen Angesichtern abwischen.«

»Hier tritt eine neue Periode ein. Es ist gewissermassen ein zweiter Act vollendet.

»In der sechsten Abtheilung wird uns Paulus als Prediger des Christenthums vorgeführt. Der Fortgang der Handlung vollzieht sich zunächst wieder durch den Chor und Orchester im Saale. Wir erfahren, dass die Juden das Evangelium nicht hören wollen und dass Paulus sich zu den Heiden wendet. Wenn der Vorhang aufgeht, sehen wir eine Stadt, die an den Hintergrund von Raffael's Schule von Athen erinnert. Paulus und Barnabas treten auf und geben Zeugniss. Der Apostel heilt einen Lahmen, der in der Tempelhalle liegt, und die Heiden singen: »Die Götter sind den Menschen gleich geworden!« Nun ertönt ein Opfermarsch. Es erscheint ein heidnischer Zug mit Priestern und Thieren. Paulus redet sie an: »All eure Götzen sind eitel Trügerei — Gott wohnt nicht in Tempeln von Menschenhänden gemacht.« Die Heiden gerathen in Zorn und umringen die heiligen Männer. Der Vorhang sinkt. Die Christen und Heiden schreien wild durcheinander: »Hier ist des Herren Tempel« und »Steiniget ihn!« — Die siebente Abtheilung schildert den Abschied des Paulus, der sich nach Jerusalem wendet. Nach der recitativischen Einleitung erscheint der Apostel, sagt den Gläubigen Lebewohl und verkündet seine Gefangenschaft und seinen Tod. Wenn er gegangen ist, tönt ein leiser Orgel-Choral. Der Vorhang fällt. Dann folgt das Recitativ und der Chor: »Lobe den Herrn meine Seele!« Darauf sieht man die Apotheose des Paulus in einem Transparent, von Engeln umgeben, in der Anbetung Gottes versunken. Wolken.

»Damit ist der dritte und letzte Act geschlossen. So haben wir denn ein biblisches Drama in drei Aufzügen und sieben Abtheilungen an uns vorüberziehen sehen, dessen Scenarium ich wohl so deutlich angegeben habe, dass kundige Regisseure die Aufführung ohne grosse Schwierigkeit wiederholen können.«

Der Berichterstatter fügt hinzu: »Soll ich nun den Eindruck der ganzen Aufführung schildern, so kann ich nichts anderes sagen, als dass derselbe durchaus neu, ergreifend war, und alle Erwartungen, die ich von diesem kühnen Versuch hegte, bei weitem übertraf.« Mir wird nun erzählt, dass nicht die Aufführung, sondern der Eindruck originell gewesen sei, was allerdings etwas sehr Originelles ist. Sieht man der Sache etwas näher auf den Grund, so bemerkt man leicht, dass nicht ein reiner musikalischer Kunsteindruck, sondern ein religiöses Gefühl der Grund der Aufnahme gewesen ist, wie auch aus dem Experimente des Herrn Schönbach. »Und dieser [angeblich originelle] Eindruck wurde durchweg von dem ganzen Publikum getheilt. Man dachte unwillkürlich an die dramatisirten Mysterien des Mittelalters, nur dass diese Probe vollkommener und reicher ausgestattet mit den Mitteln, welche die moderne Welt bietet, auftrat.« Natürlich, denn die alten biederen Handwerker, welche auf Marktplätzen ihre Heiligengeschichten agirten, hatten keine Theatermaschinen und bengalische Flammen, konnten auch nicht raffaelische Gemälde copiren, weil Raffael noch nicht geboren war, besassen ebenfalls nicht die hohe Bildung, die ersten Christen in Palästina des Effects wegen in römische Katakomben zu versetzen, und noch weniger konnten sie in ihrer Arglosigkeit daran denken, von einer jüdischen Volksmenge in einer morgenländischen Landschaft lutherische Choräle aus dem 16. oder 17. Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung ansingen zu lassen. Das Alles war lediglich den erhöhten Mitteln vorbehalten, welche »die moderne Welt bietet«.

»Ich glaube, dass die Aufführung auf einer grossen Bühne, etwa in den Opernhäusern zu Wien, Berlin und München, ungleich grössern Erfolg erzielen dürfte, wenn die Arrangements in entsprechender Weise getroffen würden. In Düsseldorf haben nur Dilettanten sich um das Werk gemüht. Wie anders, wenn erste Künstler die Rollen des Stephanus und Paulus übernehmen, und wenn die Volksscenen und Züge durch grosse und geschulte Massen vorgeführt würden!« Nun, dann eben würde das dramatisch Unmögliche nur um so greller hervortreten und zugleich das Übrige verloren gehen, was bei einer Dilettantenaufführung entschädigend sein kann. Sollen wir nichts sehen, als einige Schritte und Grimassen »erster Künstler«, umgeben von langweiligen Statisten- und Choristen-Gestalten — wie können uns dafür jene unvergleichlichen Gestalten-, Sprach- und Bewegungswesen ersetzt werden, die immer vorhanden sind, wenn aus den gebildeten Kreisen einer ganzen Stadt die Auswahl getroffen werden kann, und deren unbehilfliche Darstellung so trefflich passt zu der dramatisch unbehilflichen Form des dargestellten Gegenstandes? — Herr Müller macht dann sogar einer solchen vergrösserten und vergröberten Opernvorstellung noch einen köstlichen Bauernmeistervorschlag; er sagt: »Auch müsste nach dem Fallen des Vorhangs während dem Ausklingen der Chöre das Auge noch ferner beschäftigt werden, etwa durch sich bewegende Wolken. Das Publikum ist nämlich sehr geneigt, sofort zu plaudern und sich die Eindrücke mitzutheilen, wenn es nichts mehr sieht, aber doch noch hören soll. Ich glaube, dass diesem Uebelstande mit leichter Mühe abzuhelfen ist.« Freilich ist dem mit leichter Mühe abzuhelfen, man bearbeite das Werk einfach nur so um-

17*

zuführen, wie es vom Autor gewollen ist. Der Vorschlag durch »Wolken« die Aufmerksamkeit des Publikums zu fesseln ist dann ernstlich zu discutiren; ein solcher Erfolg ist eben das stärkste Gericht über die gewagte Dramatisirung. Das Oratorium als Oratorium belassen, und die »Wolken« eine Ueberflüssigkeit, welche jeder Hörer sich verbitten würde.

Herr Müller stellt dann noch ruhig, dass es somit an Stimmen fehlen werde, welche gegen die Umwandlung des Oratoriums in die Oper sich aussprechen würden. Und was entgegnet er diesem Vorwurf? »Aber Gluck, Mozart und Beethoven haben doch auch ihre Kunst mit der Bühne verbunden!! Ihre Oratorien, soweit sie solche componirten? — Und »deshalb« ist er der Meinung, Aschenbach's Experiment sei weiter zu verfolgen. »Es ist mindestens ebenso gerechtfertigt, wie eine griechische Tragödie mit modernen Chören auf die Bühne zu bringen.« Aber dies ist eine ganz andere Sache. Die griechischen Tragödien waren Bühnenwerke mit gesungenen Chören und wir componiren diese nur möglichst deutlich, weil die originale griechische Musik derselben verloren gegangen ist. Was hat dies mit der Verpflanzung eines Oratoriums auf die Bühne gemein? Selbst die Verwandlung der Sophokleischen Stücke in durchcomponirte Opern würde in künstlerischer Beziehung noch mehr von Ihnen billig kommen, als Aschenbach's Experiment mit einem Oratorium.

Der Berichterstatter meint aber weiter: »Dazu kommt noch, dass die Pflege einer neuen Art der Oper ein Gegengewicht gegen den Offenbach-Schwindel bilden würde.« Wahrlich, viel Ehre für Herrn Jacques (geborenen Jakob) Offenbach, wenn man seiner nicht mehr auf andere Art sich zu erwehren weiss, als durch die Verheerung eines Gebietes der Kunst, welches bei Allem, was Offenbach und seines Gleichen unternommen haben und noch ferner unternehmen werden, überhaupt nicht in Frage kommen sollte. Könnte das Oratorium je dazu dienen, den Offenbach-Schwindel auszurotten, dann gewiss nur dadurch, dass es in fester Bewahrung und glänzender Entfaltung auf seinem eigenen Gebiete immer entschiedener wird, die irrende Menge zu sich herüber zieht, das reinere Musikleben schafft und stärkt und so auch das Publikum der Opern und nach die Quellen abgräbt. Aber Offenbach's Possen durch theatralische Oratorienpossen verdrängen zu wollen, wäre ein missrathenes Possenspiel, bei dem Monsieur Jacques geborener Jakob Sieger bleiben würde, und in seiner Wirkung auf die Kunst wäre ein solches Experiment nichts anderes, als die Austreibung des Teufels durch den bekannten Herrn Oberster Beelzebub.

Doch nicht nur die komisch-entartete, sondern auch die andere Seite der gegenwärtigen Oper, die ernsthaft-entartete, gedenken die Dammthorer Reformatoren zu bessern, denn der Berichterstatter erhofft zum Schlusse: »Vielleicht wirkt eine Dramatisirung des Oratoriums sogar auf die Entstehung einer neuen Art von ernster musikalischen Bühnenwerken, welche dem Uebermaass der Ausstattung, wie er sich bei Meyerbeer und Wagner in allzu prätensiösem Aufwande geltend macht, auf ein vernünftiges Maass zurückführte.« Hierüber bemerken wir einfach nur dieses, dass das ganze Unternehmen, ein Oratorium erst durch bühnenmässige Ausstattung interessant zu machen, im letzten Grunde auf nichts anderes zurückzuführen ist, als eben auf den durch die moderne Oper überreizten Geschmack, der nur noch durch unnatürlich scharfe, dem Organismus schädliche Gewürze erregt werden kann. Wer diesen verwandtschaftlichen Zusammenhang bezweifeln und mit Herrn Müller lieber an jenes ausgezeichnete Dramgebilde, genannt »Mysterien des Mittelalters« denken möchte, dem können wir denselben ganz unzweideutig beweisen. Herr Aschenbach steht mit seiner »Idee« keineswegs vereinzelt da. Schon seit Jahren schon trägt sich einer der namhaftesten Kapellmeister unserer Zeit, der Deutsch-Russe A. Rubinstein, genau mit derselben Idee. Als ein Mann aber, der einen grossen Theil seines Lebens auf den europäischen Eisenbahnen zubringt, ist er an weltmännische Verhältnisse gewöhnt; kann derselbe nicht mit einer bescheidenen Dilettanten-Vorstellung einer kleinen Malerstadt wie Düsseldorf beginnen, sondern gedenkt das Experiment im Grossen zu treiben. Er macht nur noch den reichen Engländer« oder einen Mann von ähnlicher Vernünftigkeit. Die Kaiser sind erden ersucht — in der Idee nämlich — und die grossen lebenden Componisten erden aufgefordert, Ideen Programmen mitzuth... um demselben in dieser Richtung mit ihm [illegible] Einstweilen aber hat er eine »geistliche Oper« componirt und neulich in Königsberg und Wien, um die Tollheit voll zu machen, im — Concert aufgeführt, eine »geistliche Oper« bestehend aus »Soli und Chören«, wie die Anzeige besagt. Zu diesem musikalischen Kauderwelsch, in welchem alle Begriffe über einander stürzen, passt der Titel der gewählten geistlichen Oper unübertrefflich — »Der Thurmbau zu Babel«! Möge das Unterfangen enden wie dieser! und gewiss, es wird so enden. — Herr Rubinstein nun ist ein einfacher Ausfluss der Zukunftsrichtung, der sich für original hält, weil er die Nachahmung Wagner's auf ein Gebiet überträgt, welches von diesem nicht angebaut ist, auf das des Oratoriums. Er ist damit der Dritte im Bunde. Wagner als Originalgenie machte die neue Orchester-Oper, Liszt als erster Nachahmer brachte die Instrumental-Oper, oder was er »symphonische Dichtungen« nannte, zuwege, Rubinstein endlich vermasst sich mit demselben Künsten eine Oratorien-Oper zu schaffen, die als »geistliche Oper« sich naturgemäss wieder zu der Bühne zurückwendet, von welcher die erste Anregung ausging: die Schlange beisst in ihren eigenen Schwanz.

Will nun der treffliche Landschaftsmaler Herr Aschenbach, oder wer sonst Lust dazu hat, etwas wahrhaft Zeitgemässes thun, so setze er sich mit Herrn Rubinstein in Verbindung; der »babylonische Thurmbau« ganz abgesehen von seinem bedeutsamen Gegenstande, wäre um so geeigneter für überraschende Landschaften und sonstige Schildereien, weil der Text besagter geistlichen Oper wesentlich nur eine Umschreibung ist der bekannten Bilder von Kaulbach. Und auch Herrn Müller's Wunsch nach »vorüberziehenden Wolken« würde darin reichlich befriedigt werden können; denn bei der unbeschreiblichen Dürre dieser Musik, die es nicht einmal zum Wässerigen zu bringen vermag, könnten besagte »Wolken« ebenso unterhaltende als natürliche Lückenbüsser abgeben. Aber die alten Werke, an welche wir uns einmal gewöhnt und überlassen uns aus Barmherzigkeit auch ferner in derjenigen Gestalt, in welcher die Autoren selbst sie uns gegeben und zu überliefern uns anvertraut haben; überlasst sie uns wenigstens so lange, bis Herren Maler bis von menschlicher Seite aus Raffael's Cartons unerschüttert und die »effectvollsten Gestalten derselben zu Theaterdecorationen vergrössert und vergröbert werden. Bis dahin »Jedem das Seine«. Wir fürchten uns vor den »vorüberziehenden Wolken«.

Briefwechsel

Des Jean van Garzoniga.

4.

Bei der Schnelligkeit, mit welcher die italienischen, besonders die venezianischen Carnevals-Opern sich damals nach Wien, Paris und London verbreiteten, habe ich eigentlich keine Schwierigkeit in der Annahme, da Ponte und Mozart hätten Garzoniga's Product aus 1787 von Venedig aus kennen gelernt und angezogen sowohl von der Frische der Behandlung wie von der eine grössere Ausführung zulassenden Kürze des Stückes alsobald eine neue Bearbeitung versucht. Bald waren

doch etwas viel Gräbeln schnell im Entschlusse und hurtig in der Ausführung namentlich bei einem solchen Stelle, der wie ein Blitz in ihre Gemüther schlagen musste. Dass Mozart Gazzaniga's Partitur vor Augen hatte, als er die seinige schrieb, ist unzweifelhaft. Ein einziges Beispiel wird dies Jedem deutlich sagen. Die Musik in B dur, mit welcher Mozart den Don Juan und die ihn verfolgende Donna Anna einführt, ist bekannt. Bei Gazzaniga steht derselbe Satz ebenfalls in B-dur und lautet also

Dergleichen kann niemals von Zweien zugleich und unabhängig von einander gefunden werden, sondern deutet stets auf bewusste Nachahmung. Wie sehr diese bei Mozart, wie in ähnlichen Fällen bei Händel, eine Umbildung, ja eine völlig neue Schöpfung war, braucht hier nicht weiter erörtert zu werden.

Meine englische Partitur stammt aus Venedig vom Jahre 1787, was schon aus dem früher mitgetheilten Titel ersichtlich ist. Es ist eine einfache gute Copie, durchaus von derselben Hand geschrieben; die wenigen Correcturen oder Zusätze darin deuten auf die Hand eines Componisten und dürfen von Gazzaniga selbst herrühren, durch welchen diese Partitur nach London gesandt sein wird. Die venezianische Partitur hat aber sehr gelitten durch die englischen Bearbeitungen, in Folge deren sie arg verstümmelt ist. Vollständig erhalten ist nur die erste Scene bis zum Tode des Komthurs und das ganze Finale; von dem Mittelsatz sind nur drei Stücke in der venezianischen Handschrift vorhanden, alles andere ist in London von verschiedenen Händen hinzugetragen. Man hat wirklich heraus gedoctort. Diese englischen Zusätze dürften sich bei einem Vergleichung mit den Wiener Bruchstücken und dem Ferrarer Textbuche als ganz fremdartige Bestandtheile erweisen.

Schon Gazzaniga's Don Giovanni ist ein bedeutendes Werk, man wird das allgemein erkennen sowie er herausgegeben ist. Ich meine, wir würden ein gutes Werk thun, wenn wir ihn in den »Denkmälern der Tonkunst« sobald wie möglich veröffentlichen, und mein Wunsch geht nun dahin, dass Sie sich gelegentlich dieser Arbeit unterziehen möchten. Meine Partitur steht Ihnen jeder Zeit zu Diensten.

1

Epstein's neue Uebersetzung des Don Juan.

Gegen Ende der Redactionsnotiz über Th. Epstein's »Don Giovanni« in Nr. 14 der Allg. Musikal. Ztg. findet sich eingeklammert die Bemerkung: »Vielleicht nennt Herr Gugler seiner Zeit auch ein Recensionsbuch.« Hoffentlich wird diese Bemerkung von Niemandem dahin gedeutet werden, als habe ich der Redaction eine Besprechung jener Schrift in Aussicht gestellt. Ich gedenke Herrn Epstein's Uebersetzung weder in der Allg. Musikal. Ztg., noch in irgend einem anderen Zeitschrift zu besprechen, was mir denn auch über die Ritter'sche Verdeutschung selbst dann nicht's veröffentlicht habe, nachdem Herr Ritter meine eigene Arbeit im »Bote« angegriffen hatte. Dass jetzt eine ganze Reihe von Textübersetzungen zu »Don Giovanni« vorliegt, ist ein erfreulicher Beweis von dem Interesse, welches die neuere Zeit der Textfrage zuwendet; wer einer genügenden Lösung der schwierigen Aufgabe am nächsten gekommen ist, mag ein urtheilsfähiges Publikum entscheiden. An Herrn Epstein's Arbeit schätze ich aufrichtig die Begeisterung für seine Aufgabe und den ihr gewidmeten Fleiss. Auch hat es mich gefreut, dass manche seiner in der Einleitung ausgesprochenen Bemerkungen mit meiner eigenen Auffassung zusammentreffen, und dass er bezüglich der Handlung und Scenerie auf Einiges zu halten verfallen ist, was ich in früheren, ihm unbekannt gebliebenen Aufsätzen zu begründen gesucht habe.

Stuttgart, den 14. April 1870. B. Gugler.

André's musikalische „Sprüchwörter" noch einmal

Man hätte denken sollen, durch den Artikel von L. v. St. in Nr. 10 d. Ztg. sei der Gegenstand erledigt und der André'sche Ursprung dieses Werkchens sicher gestellt. Aber der Verleger des Falsificats, Herr Jos. Aibl in München, kann sich hierbei nicht beruhigen. Er beehrt uns mit einer Zuschrift, in welcher er den Artikel des Herrn v. St. einen »Angriff« auf die bei mir erschienenen Haydn'schen Sprüchwörter nennt. Jedes Wort hiergegen wäre überflüssig. Wir sehen es auch nur mit dem Herausgeber Herrn Kaiser, Chorregenten in Biberach, zu thun. Derselbe hat den Muth, die sogenannten Haydn'schen Sprüchwörter jetzt in zweiter Auflage erscheinen zu lassen, ausgestattet mit einem längeren »Vorberichte«. In diesem zeigt er, »die Composition ist schon deshalb merkwürdig, weil zwei Väter auf dasselbe Kind ihrer Laune Anspruch machen.« André's Anspruch liegt klar vor durch den Druck zu einer Zeit, wo Haydn noch am Leben war, und durch die Dedication an einen der bedeutendsten Wiener Musiker (Weinlinger), in welcher das Werk als Haydn's Werk erkannt bekannt werden musste. Aber wodurch hat nun Haydn irgendwie kundgegeben, dass auch er auf dieses »Kind seiner Laune« Anspruch machte? Wir können uns denken, dass es für Herrn Kaiser überaus leicht gewesen sein muss, sich so überwertet Gazzaniga und seine eigene Nachdrucke diese angeblich unbekannten Manuscripte in eine fehlerhaften Beleuchtung gerückt zu sehen; um so mehr, da es was wir gern glauben, keine Ahnung hatte. Aber da er am früheren Scheine nicht verzag zu schweigen, sondern den Versuch macht, seine Publication nicht nur zu rechtfertigen, sondern auch ihren Haydn'schen Ursprung zu vertheidigen, so handelt es sich nicht mehr darum, in welcher guten oder nicht guten Absicht er das Opus zum Druck gebracht hat. Wir haben uns jetzt an seine Worte und anlangen Beweise für die ausgesprochenen Behauptungen.

Unbezweifelt ist nicht nur, dass Haydn der Autor sei, sondern dass auch er auf dieses »Kind« seiner Laune Anspruch machte. In der ersten Ausgabe drückte Herr Kaiser sich so aus, dass man daraus schliessen konnte, Haydn's Original-Manuscript sei die Grundlage seiner Publication gewesen. Er schreibt: »Haydn componirte dies Werkchen zum Andenken für Sprichwörter, welche ein ohne Weitere aufzubewahren. Nach Aufhebung des Klosters (10. Mai 1807) nahm Pater Martin das reguläre (Abschrift) das Manuscript mit auf seine Pfarrei. Dieser starb 9. März 1810, nachdem er einige Jahre vorher die Composition seinem Liebling ... zur Übergabe hatte. Durch diesen kam ich endlich in deren Be-

alte» (Den ganzen Vorwort findet man in Nr. [illegible]) Kann man diese elastischen Ausdrücke auf etwas anderes beziehen [illegible] des Manuscripts, d. i. auf Haydn's Handschrift? Und wäre es überhaupt denkbar, dass er den Mönchen in [illegible] wenn er [illegible] ein musikalisches Andenken in einem eigens für sie gesetzten Gelegenheitswerk hinterlassen wollte, dies nicht in seiner eigenen Handschrift gethan haben würde? [illegible] bei seinem kurzen Besuche? und um so mehr, da die Sprüchwörterhandschrift, welche in Haydn's Nachlass sich vorfand, [illegible] Herausgabe von [illegible] benutzt wurde? — Im «Vorbericht» zur zweiten Auflage verleiht Herr Kapellmeister André [illegible] noch Folgendes: [illegible] «Pater A[illegible] die Composition der Sprüchwörter bei Aufhebung des Klosters aus dem [illegible] Pater Anselm [illegible] das Original [illegible] Das ist doch [illegible] verstanden [illegible] Soll aber dieser Ausdruck von einem immer in der Hand haben des «Originals» als figürliche Redeweise überhaupt einige [illegible] so kann dies nur unter der Bedingung geschehen, dass Herr K[illegible] die feste Voraussetzung hegen [illegible] handle sich hierbei um nichts anderes, als um Haydn's Original. Es war uns nur darum zu thun, hier deutlich hervorzuheben, dass jeder Leser ganz unzweifelhaft überzeugt sein muss, Herr Kann habe das «Original» in Händen gehabt und nach diesem seine Angabe veranstaltet.

Gegen wann die Reise [illegible] Haydn soll auf seiner Rückreise von England im Kloster [illegible] sich aufgehalten haben [illegible] wenn [illegible] Tage [illegible] geschehen [illegible] Haydn [illegible] im Jahre 1795 [illegible] 24. Juli 1795 langte er von seiner englischen Reise in Wien wieder an. Seine zweite Rückreise von London im August 1795 wurde er über Hamburg [illegible] Kloster [illegible] nicht berührt haben. — Alles Weitere hängt von Pater Anselm [illegible] ab. Derselbe ist am 11. Dec. 1761 geboren, war [illegible] Haydn's [illegible] im Kloster [illegible] Pater Anselm [illegible] Manuscript dieses Papier [illegible] es war [illegible] Notenpapier [illegible] Format wie [illegible] waren [illegible] in einem Umschlag von Notenpapier [illegible] die Composition [illegible] absolut unverständlich. Die Noten waren [illegible] aufgetragen [illegible] Schrift [illegible] Wenn dem so ist? [illegible] der Lehrer [illegible] damals [illegible] Abend [illegible] jung war [illegible] Jahre [illegible] oder jünger gewesen sei — Der Pfarrer Gann, welcher [illegible] die Handschrift [illegible] und den Schriftzügen nach [illegible] aus der Zeit von 17[illegible] bis [illegible] nicht eine Copie der [illegible] André'schen Sprüchwörter sein [illegible] Musikpapier geschrieben worden [illegible] Beim Musikpapier [illegible] das Ansehen des Alters [illegible] Jahre alt [illegible] Papier aber völlig neu und rein aussieht.

Beide Männer und noch mehrere andere bezeugen aber, aus [illegible] vernommen zu haben, dass diese Composition in der Bibliothek aufbewahrt worden sei und er sie bei Aufhebung des Klosters [illegible] zu sich genommen habe. Diese [illegible] der genannte Pater solches [illegible] gesagt habe [illegible] Die Zeugen [illegible] Pater Anselm [illegible] einen [illegible] Charakter ohne Lug und Grosssprecherei. Dies können wir [illegible]

Der Pfarrer Gann macht aber einen merkwürdigen Zusatz: er schreibt: [illegible] — ganz bestimmt aber kann ich es nicht behaupten [illegible] gesagt, dass seine Sprüchwörter Haydn [illegible] würdige Aeusserung. Zunächst [illegible] Copie [illegible] Haydn's Manuscript [illegible] das Werk [illegible] wurde [illegible] die Rede [illegible] Worte des Herrn Kann [illegible] dem Leser [illegible] Bei solchen Original [illegible] vorhanden sein und wenn Horn sein Manuscript [illegible] Haydn [illegible] habe Haydn die Sprüchwörter [illegible] Haydn's Handschrift [illegible] Dieses Geständniss ist für [illegible] wir [illegible] Beweises!

Wenn Pfarrer Gann in seiner Erinnerung hier nicht ganz sicher ist, so wird dies nur daher kommen, dass [illegible] Worte [illegible] Ausflucht [illegible] jungen Leuten nicht [illegible] Haydn [illegible] Pater Anselm [illegible] die Originalhandschrift besitzt [illegible] verborgen und [illegible] vorkommen zu lassen.

Was dagegen die genannte «Kloster[illegible]» anlangt, so lag dieselbe Herrn Kann vor. Wir fordern [illegible] Kennern [illegible] Handschriften vorzulegen und deren [illegible]

Zugleich müssen wir die Erwartung [illegible] dass er alles dasjenige zurücknehme [illegible] Leser [illegible] Ansicht verleiten [illegible] Verlage [illegible] Original-Handschrift von Haydn — es sei denn, dass er eine solche produciren kann [illegible] die Behauptung [illegible] dass [illegible] Haydn [illegible] Vaterschaft dieser Sprüchwörter [illegible]

[illegible] die [illegible] Frage an [illegible] Abt [illegible] ob sich in dem Kloster ausser [illegible] Nummern nichts vorgefunden habe.

Auf seine Worte: «Es liegt ein eigentlich [illegible] Mysterium dieser Sache zu Grunde [illegible] Standpunct aus [illegible] hat nunmehr der Verleger André zu antworten. Die Mittel für eine [illegible] Entscheidung sind gegeben und wir wünschen schon deshalb, dass Herr André dieselbe herbeiführen möge [illegible] Wort [illegible] und das Werk dem wirklichen Autor wieder zugesprochen werde!

Chr

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

△ **Berlin.** [illegible] Meistersinger von Wagner haben uns [illegible] die Sitzungssaal [illegible] der Sänger und des Orchesterpersonals [illegible] Wiederholungen dieses [illegible] Grunde höchst [illegible] Theaters der [illegible] Momente für die musikalisch [illegible] Kunst-Kritiker [illegible] Tagesblätter [illegible] eine Besprechung dieses sogenannten [illegible] «Gegen» und «Dawider» [illegible] Wir wollen [illegible] für unsere Pflicht [illegible] April [illegible] Recension zu verwenden, welche Inhalt und Musik des Wagner'schen Werkes [illegible] Es heisst daselbst [illegible] der Hergang des Stückes war für den gewöhnlichen Theaterbesucher Verstand [illegible] von wirklicher Erfindung [illegible] Conflicte [illegible] Meistersingerspiel [illegible] Spur zu finden [illegible] Wagner'schen [illegible] der [illegible] Welt [illegible] Dichtercomponist in [illegible] Libretto [illegible] Effecte [illegible] drei Viertel [illegible] Musik [illegible] Ouverture [illegible] „Ohrgezwitscher“ [illegible] Wenn [illegible] von Berlin [illegible] Renz'schen Circus gesperrt würden, und jeder eine andere Weise dreht [illegible] Herrn Wagner [illegible] Ohrgezwitscher [illegible] Dutzend [illegible] das [illegible] Publikum [illegible] Composition [illegible] Wagner hat [illegible] Instrumente [illegible] der andere für [illegible] dann aber auch [illegible] jener zweite anhält

ANZEIGER.

ROBERT SCHUMANN'S WERKE

[76] aus dem Verlage von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

Op. [illegible] **Zigeunerleben**, Gedicht von E. Geibel, für kleinen Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für kleines Orchester instrumentirt von Carl [illegible] Partitur [illegible] Thlr [illegible] Ngr Orchesterstimmen [illegible] Thlr [illegible] Ngr

Op. 136 **Ouverture zu Goethe's Hermann und Dorothea**, für Orchester [Nr 1 der nachgelassenen Werke] (seiner lieben Clara gewidmet) Partitur in 8vo [illegible] Thlr [illegible] Ngr Orchesterstimmen [illegible] Thlr Clav.-Ausz. zu vier Händen vom Componisten [illegible] Thlr Clav.-Ausz. zu zwei Händen vom Componisten [illegible] Ngr

Op. 137 **Jagdlieder**. Fünf Gesänge aus H. Laube's Jagdbrevier für vierstimmigen Männerchor (mit vier Hörnern ad libitum) [Nr [illegible] der nachgelassenen Werke] Partitur und Stimmen [illegible] Thlr [illegible] Ngr Singstimmen einzeln [illegible] Ngr Hornstimmen einzeln [illegible] Ngr

Nr [illegible] Zur hohen Jagd «Frisch auf zum fröhlichen Jagen»
- [illegible] «Habet Acht »
- [illegible] Jagdmorgen «O frischer Morgen, frischer Muth»
- [illegible] [illegible] «Frish steht der Jäger auf»
- [illegible] Bei der Flasche «Wie geht es wohl noch Jägern»

Op. [illegible] **Spanische Liebeslieder**. Ein Cyklus von Gesängen aus dem Spanischen von E. Geibel für eine und mehrere Stimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass) mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen. [Nr [illegible] der nachgelassenen Werke] [illegible] Thlr

— Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte zu zwei Händen. [illegible] Thlr

Abtheilung I

Nr 1 Vorspiel (im Bolerotempo) [illegible] Ngr
- [illegible] Lied «Tief im Herzen trag ich Pein», für Sopran [illegible] Ngr
- [illegible] Lied «O wie lieblich ist das Mädchen» f Tenor [illegible] Ngr
- [illegible] Duett «Bedeckt mich mit Blumen» f Sopr u Alt [illegible] Ngr
- [illegible] Romanze «Flutenreicher Ebro» für Bariton [illegible] Ngr
- [illegible] Dasselbe für Bass [illegible] Ngr

Abtheilung II

Nr [illegible] Intermezzo (Nationaltanz) [illegible] Ngr
- 7 Lied «Weh, wie zornig ist das Mädchen» f Tenor [illegible] Ngr
- [illegible] Lied «Hoch, hoch sind die Berge» für Alt [illegible] Ngr
- [illegible] Dasselbe für Sopran [illegible] Ngr
- 9 Duett «Blaue Augen hat das Mädchen» für Tenor und Bass [illegible] Ngr

Nr [illegible] Quartett «Dunkler Lichtglanz, blinder Blick» für Sopran, Alt, Tenor und Bass [illegible] Ngr

Op. [illegible] **Vom Pagen und der Königstochter**. Vier Balladen von E. Geibel für Solostimmen, Chor und Orchester [Nr [illegible] der nachgelassenen Werke] Partitur [illegible] Thlr Clavier-Auszug [illegible] Thlr Orchesterstimmen [illegible] Thlr Singst. [illegible] Thlr Chorst. [illegible] Ngr

Op. [illegible] **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte [Nr [illegible] der nachgelassenen Werke] (Frau Livia Frege gewidmet) [illegible] Ngr

Nr [illegible] Trost im Gesang «Der Wandrer, dem verschwunden so traut' ein Mondeslicht» von Justinus Kerner [illegible] Ngr
- [illegible] «Lehn' deine Wang an meine Wang», von H. Heine [illegible] Ngr
- [illegible] Mädchenschwermuth «Kleine Tropfen, seid ihr Thränen?» Unbekannter Dichter [illegible] Ngr
- [illegible] «Mein Wagen rollet langsam» von H. Heine [illegible] Ngr

Op. [illegible] **Das Glück von Edenhall**. Ballade von L. Uhland bearbeitet von [illegible] Hasenclever für Männerstimmen, Soli und Chor, mit Begleitung des Orchesters [Nr [illegible] der nachgelassenen Werke] Partitur [illegible] Thlr [illegible] Ngr Clavier-Auszug 1 Thlr [illegible] Ngr Orchesterstimmen [illegible] Thlr [illegible] Ngr Singstimmen [illegible] Ngr Chorstimmen einzeln [illegible] Ngr

Op. [illegible] **Neujahrslied** von Friedr. Rückert für Chor mit Begleitung des Orchesters [Nr [illegible] der nachgelassenen Werke] Partitur [illegible] Thlr [illegible] Ngr Clavier-Auszug [illegible] Thlr [illegible] Ngr Orchesterstimmen [illegible] Thlr [illegible] Ngr Chorstimmen [illegible] Ngr

Op. [illegible] **Messe** für vierstimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters [Nr [illegible] der nachgelassenen Werke] Partitur [illegible] Thlr [illegible] Ngr Clavier-Auszug [illegible] Thlr [illegible] Ngr Orchesterstimmen [illegible] Thlr Chorstimmen [illegible] Ngr Clavier-Auszug zu vier Händen [illegible] Thlr

Op. [illegible] **Requiem** für Chor und Orchester [Nr [illegible] der nachgelassenen Werke] Partitur [illegible] Thlr [illegible] Ngr Clav.-Ausz. [illegible] Thlr [illegible] Ngr Orchesterstimmen [illegible] Thlr Chorstimmen einzeln [illegible] Ngr Clavier-Auszug zu vier Händen von F. L. Schubert [illegible] Thlr [illegible] Ngr

Scherzo und **Presto passionato** für das Pianoforte [Nr [illegible] und [illegible] der nachgelassenen Werke]

Nr [illegible] Scherzo [illegible] Ngr
- [illegible] Presto [illegible] Thlr

Verantwortlicher Redakteur Wilhelm Werner in Leipzig
Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.


Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 15 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 4. Mai 1870. Nr. 18. V. Jahrgang.

Das Oratorium auf der Bühne.

2.

Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

In dem angeführten Berichte über die Düsseldorfer Paulus-Aufführung lasen wir auch den Satz: »Ob Händel'sche Oratorien sich in ähnlicher Weise [für die Bühne] bearbeiten lassen, wage ich nicht zu entscheiden.« Weil nun eine Zurichtung des Oratoriums für die Bühne, soll sie mit Erfolg und im Grossen betrieben werden, wesentlich davon abhängt, wie sich Händel's Oratorien zu der Sache stellen werden, so ist eine Untersuchung der Werke dieses Meisters das wichtigste, was in der besprochenen Angelegenheit vorgenommen werden kann.

Zunächst können wir Hrn. Müller's Frage, ob Händel's Oratorien eine dramatisch-scenische Aufführung erlauben würden, ganz sicher bejahen. Mehr noch, seine Oratorien — eine ganze Reihe derselben — sind durch und durch dramatisch gehalten. Die in den letzten 10—20 Jahren entstandenen Oratorien könnte man Opern mit verbundenen Augen nennen, so sehr sind sie in ihren Formen unmittelbar von der Bühne abhängig. Obgleich diese Werke deshalb für eine scenische Darstellung besonders passend zu sein scheinen, würde der Versuch doch lehren, dass sie nicht nur im Concertsaal, sondern auch auf den Theatern welche die Welt bedeuten von Händel geschlagen werden. Von seinen sogenannten weltlichen Oratorien oder denjenigen Werken, die classische Stoffe behandeln, ist dies am augenscheinlichsten.

Das Pastoral „Acis und Galatea" ist ein Schäferspiel in einem Act, vor beinah [illegible] Jahren in London (mit einem neuen Vorspiel ausstaffirt) auf die Bühne gebracht, später mehrfach erneuert und noch im vorigen Jahre in der sogenannten stillen Saison sehr oft gegeben. Meyerbeer erzählte mir im Frühjahr 1857, er würde sich die (im Druck erschienenen) Kostümbilder kommen lassen und beabsichtige das Werk in Berlin zum Besten des in Halle zu errichtenden Händel-Denkmals aufführen zu lassen. Es war aber nur ein vorübergehender Einfall von ihm. Die Londoner Aufführung des Acis hatte (wer genau früher dazu die nöthige hatte, weiss ich nicht genau) zur Einleitung eine Scene von Wettergöttern à la Tannhäuser und Loreley hinzugefügt, sonst aber das Werk wesentlich gelassen, wie es bei Händel steht. In der That ist auch nichts daran noch davon zu thun; man müsste es denn ganz und gar in Scherben zerschlagen wollen.

Noch weit entschiedener, als bei jenem kleinen Pastoral, tritt die dramatische Form in „Semele" hervor. Diese ist geradezu nach einem Operntext geschrieben. Der bekannte englische Dichter William Congreve wurde in den Flitterwochen der Verpflanzung der italienischen Oper nach England veranlasst, einen Text in englischer Sprache zu schreiben, und verfasste damit im Jahre 1707 die »Semele«. Das Stück gelangte nicht zur Composition und mithin auch nicht zur Aufführung, angeblich weil der Ausgang nicht für die Bühne passend schien, in Wirklichkeit aber weil sich kein einheimischer Componist fand, welcher der Sache gewachsen war. Händel's Textbuch führt den unbedeutenden Titel »Die Geschichte der Semele (The story of Semele)« und bezeichnet sich als Bearbeitung der Semele Congreve's (altered from the Semele of Mr William Congreve). Diese Bearbeitung war wesentlich nur eine Zusammenziehung, wodurch für die eingefügten Chöre Raum geschafft wurde; die Anlage der Charaktere und der Gang der Handlung blieb aber wie er bei Congreve war, mit allen Scenen, Verwandlungen, Maschinen- und Decorationsbeschreibungen u. s. w. Gleich die Anfangsscene wird so beschrieben: »Scene: Tempel der Juno. Nahe dem Altar sieht ein goldenes Bild der Göttin. Die Priester befinden sich in feierlichen Stellungen, wie nach einem so eben dargebrachten Opfer. Flammen steigen auf vom Altar, und die Statue der Juno bezeugt ihr Wohlgefallen durch gnädiges Neigen.« Das Alles sind Dinge, aus denen die Musik so gut wie wenig ersichtlich kann, was sie denn bei Händel auch keineswegs einen Versuch über ihre Grenzen hinaus macht; hier könnte also wohl Jemand meinen, eine Theaterscene deutlicher und nachhaltiger wirken als die oratorische Aufführung. Und doch: man lese die scenische Angabe in seinem Textbuche und vernehme dann darauf das energische Recitativ des Priesters »O seht! die heil'ge Gluth flammt auf« u. s. w., so wird die Phantasie angeregt zu einem prachtvoll-feierlichen Tempelgebilde, von welchem auch die beste Bühnenleistung nur ein mattes, dürftiges Schattenbild geben wird. — Um noch an einem anderen Beispiele zu sehen, wie scenisch-dramatisch dieser Text gehalten ist, blicke man auf die achte Scene des letzten Acts. Semele's Verlangen wird erfüllt, Jupiter erscheint ihr in göttlichem Glanze. Der Vorgang ist dieser: »Die Scene zeigt Semele auf einem Ruhebette in Betrübniss hingeworfen, während eine klagende Musik (mournful symphony) ertönt. Sie blickt auf und sieht Zeus in einer Wolke herabkommen. Blitze, Donner-

men von allen Seiten und ferner Donner erschüttert die Luft. Semele (singt):

> Weh mir! die Flammen sind bereit
> Das Wolken mich her Streiche!
> Er naht! Umher die Blitze zünden,
> Weh! ich fühl' das Leben schwinden!
> O Gluth, o Tod! Schwermuth blicke her
> O Zeus, o hilf! ich kann nicht mehr!

Sie stirbt! Die Wolke entladet sich. Semele und der Palast verschwinden plötzlich. Das wäre nun ohne Frage ein Vorwurf, den einen Theater-Maschinisten zu einem pompösen und sehr feuergefährlichen, also höchst aufregenden Experimente veranlassen könnte. Vielleicht hat Händel ihm auch schon in die Hand gearbeitet, der, wie man sagt, den Lärm liebte und keine Gelegenheit unbenutzt liess, dieser Neigung Luft zu machen, wie man sagt. Möchten nun, die so denken und sagen, die Musik zu dieser Scene genauer ansehen! ... unerlich werden sie sich zuerst aufs stärkste enttäuscht fühlen, aber bei einigem Nachdenken dürfte ihnen dann doch ein Licht aufgehen. In dem ganzen Satze, *Larghetto* unter ausgeführt und im Wesentlichen mit den Worten der Semele ein begleitetes Recitativ bildend, ist kaum ein schwacher (und nirgends ein directer) Anklang zu spüren an das beschriebene Naturphänomen, weder in den einleitenden sechs Takten, noch während des Gesanges, noch in den fünf Takten des Nachspiels; nichts stellt die Scene selbst, alles nur die Stimmung der Semele in dieser Scene dar: die Gewitterschwüle des Gemüths, die bange Ahnung, die Angst vor dem näher und näher tretenden Geschick, und dient nur dazu, diese Stimmung zu gestalten und dadurch den Gesang zu vertiefen. Gesang wie Begleitung sind gleichsam gelähmt, gehemmt; das nahende Schicksal ist eben ein unentrinnbares, kein Rettung ist möglich, kein Widerstand denkbar: daher bricht die Kraft zusammen, sie fühlt das Leben schwinden und schon von der Gluth erfasst ruft sie nur energielose Erbarmen; der Gesang erlischt in den Flammen wie sie. So ist diese Musik ganz nur Musik der Seele, des innersten Wesens. Dies heisst den Gegenstand ... musikalisch darstellen. Man fasse nun einmal den Gegensatz dazu ins Auge. Eine Theaterdarstellung dieser Scene verlangt eine realistische Musik, deren Forderung ist unumgänglich, wenn die Scenerie nicht ein stummes und ... Spiel bleiben soll. Händel's Musik müsste hier einfach gestrichen und durch eine andere ersetzt werden. Selbst der Gesang der Semele könnte dann nicht mehr stehen bleiben; die naturtreue, Blitz und Donner darstellende Begleitung würde ihn selbst aufheben und dadurch ihrem Gesange einen ganz anderen Charakter verleihen. Von einem lebenden Componisten in Musik gesetzt, würden hier Gefühle das Instrumentale und das vocale Moment ... *fortissimo* gegen einander arbeiten. Aber wir wollen einmal annehmen, dass die Aufgabe nicht einem ... Verwahrungen zum Schluss ... sondern einem Solchen in die Hände fiele, der von guten Meistern eine zweckentsprechende Verwendung musikalischer Mittel gelernt hat: man könnte es doch mit dem besten Willen nicht anders als Bühnenmusik schreiben und dürfte nicht wagen, mit so einfachen Mitteln so tief greifen zu wollen, wie Händel; nicht diesem dürfte er sich zum Muster nehmen, sondern denjenigen Opernkomponisten, deren Werke noch gegenwärtig die Bühne beleben. Zieht ein Gewitter heran, so muss der Musiker mit dem Maschinisten Hand in Hand gehen; in der Bedeutung ist es einerlei, ob Zeus im Gewitter oder Zeus als Gewitter, aber in der Wirklichkeit oder im Bereiche der Bühnenmöglichkeit ist es nur ein Gewitter, welches als Phänomen mit allen seinen natürlichen Kennzeichen uns vorgeführt werden muss. Semele wird durch dasselbe vernichtet: wollte sie nun in dem herrschenden Unwetter das singen, was sie bei Händel singt, so würde sie bis zur Lächerlichkeit unverständlich werden. Sie muss nothwendig gegen das Ereigniss ankämpfen, muss Ton gegen Ton setzen, wenn sie noch irgendwelches Interesse für uns behalten soll. Und was wäre das Resultat? Jede Spur von Idealität, welche uns das Oratorium ... bewahrt, wäre hier eingebüsst, statt der Sehnsucht, die vermessene den Gott als Gott umarmen will und dadurch vernichtet wird, hätten wir hier eine, welche der natürliche Blitz erschlägt, das natürliche Feuer versengt! — Wir haben diesen Fall hier so eingehend besprochen, weil wir daran mit einigem Nachdruck die Wahrheit demonstriren möchten, dass mit der Uebertragung eines Kunstwerks auf eine ihm von Haus aus fremde Scene, also namentlich mit deren Uebertragung des Oratoriums auf die Bühne, sich nothwendig auch die Ausdrucksmittel und schliesslich ebenfalls der Charaktere ändern müssen. Es bleibt nicht mehr dasselbe Werk, es wird ein anderes. Was hiermit gesagt ist, wird daher nichts unternehmen können, was sich selbst doch als unmöglich erweist. Gesetzt also, man fände Gefallen an einem Vorwurfe für die Bühne, wie die Geschichte der Semele ihn darbietet, so würde nichts übrig bleiben, als ihn neu zu componiren. Hierbei fände man vielleicht eine passende Form auch für die anscheinend schwierigen Scenen, selbst für die schwierigste, dann letztbesprochene Scene mit Semele's Untergang — wir wollen hierüber nicht absprechen, sondern die Möglichkeit offen halten, selbst da, wo wir den Weg nicht sehen. Aber soviel ist gewiss, dass diese Bühnenform in keinem Falle mehr die Händel'sche sein könnte. Einem Werk des Oratorienmeisters daher auf die Bühne übertragen, würde, wenn es mehr sein sollte als ein Gemisch von unbehülflichen Acten und steifen Scenen, eine Verheerung und Verflachung desselben zur Folge haben, gegen welche die Versuche Mosel's als Kinderspiele erscheinen müssten. Dies ist um so merkwürdiger und lehrreicher, weil in der Semele halbe und ganze Scenen sind, welche sich auf der Bühne nicht viel anders, und zum Theil vielleicht wirksamer ausnehmen würden, als im Concertsaal. Aber alle entscheidenden Stellen, in denen Geist und Charakter des Gegenstandes zu Tage treten, entziehen sich der Bühne; sie sind nicht dramatisch, sondern oratorisch gehalten: nicht das Auge des Zuschauers, sondern die Phantasie des Hörers soll sich die scenischen Bilder dazu gestalten.

(Fortsetzung folgt.)

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XXIX.

(Schluss der »Metronomischen Bezeichnungen«.)

Im Jahre 1817 erschien bei S. A. Steiner u. Comp. in Wien ein kleines Heft unter dem Titel: »Bestimmung des musikalischen Zeitmaasses nach Mälzel's Metronom. Erste Lieferung. Beethoven. Sinfonien Nr. 1—8 und Septett von dem Autor selbst bezeichnet.« [Verlagsnummer 2811.] Das Heft enthält also die Bezeichnung der Werke Op. 20, 21, 36, 55, 60, 67, 68, 92 und 93. Sämmtliche Bezeichnungen sind in die Breitkopf und Härtel'sche Gesammt-Ausgabe der Werke Beethoven's aufgenommen worden. Die Tempo-Bezeichnungen der ersten acht Symphonien sind auch abgedruckt in einer Beilage zur Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom 17. December 1817 mit

der Ueberschrift: »Die Tempo's sämmtlicher Sätze aller Symphonien des Herrn L. v. Beethoven, vom Verfasser selbst nach Mälzels Metronom bestimmt.« Eine Anführung der Tempi ist also hier überflüssig.*)

Bald darauf (spätestens 1819) erschien als Fortsetzung ein zweites Heft. Leider ist mir ein Exemplar davon nicht zugänglich geworden. Wir haben davon nur Kenntniss durch ein von Steiner u. Comp. im Jahre 1823 ausgegebenes Verlags-Verzeichniss und dann durch Andeutungen, die sich an einigen Orten zerstreut finden. In jenem Verlags-Verzeichniss sind beide Hefte unter der Rubrik »Zeitmaass-Verzeichniss nach Mälzel's Metronome« angeführt wie folgt:

»Beethoven, L. v., Sinfonien Nr. 1—8, 1. Lieferung . . 15 x.
——————— Quartetten u. Quintetten Nr. 1—11,
2. Lieferung . . . . 15 x.«

Das zweite Heft enthielt demnach die metronomische Bezeichnung der Streichquartette Op. 18, 59, 74 und 95, wahrscheinlich auch die der beiden Quintette Op. 4 und 29. Der ganze Inhalt beider Hefte wurde aufgenommen in ein »Thematisches Verzeichniss der Instrumental-Compositionen Beethoven's«, welches im Jahre 1819 bei Friedr. Hofmeister in Leipzig erschien mit dem Beisatz: »Mit dessen eigenen Tempobezeichnungen nach Mälzl's Metronome«. Die metronomischen Bezeichnungen der Quartette, die sich hieraus und aus anderen zum Theil geschriebenen Vorlagen gewinnen liessen, stellen wir, wenn auch unvollständig und mit Zweifeln an der Richtigkeit einiger Angaben, hier zusammen:

Quartett in F-dur, Op. 18 Nr. 1. Erster Satz: *Allegro con brio* 𝅗𝅥. = 58.

Quartett in G-dur, Op. 18 Nr. 2. Erster Satz: *Allegro* ♩ = 96.

*) Hier ist Etwas gegen Schindler einzuwenden. Beethoven hat dem zweiten Satz der Symphonie in A-dur die Bezeichnung: »*Allegretto* ♩ = 76« gegeben. Schindler erzählt nun S. 210 der ersten Ausgabe seiner Biographie: »Bei der ersten Aufführungen dieser Symphonie (in A-dur) in den letzten Lebensjahren Beethoven's bemerkte dieser mit Unwillen, dass dieser Satz (*Allegretto*) zugleich rasch genommen, daher dessen Charakter ganz zerstört werde. Er glaubte dem Vergreifen dieses Tempo's dadurch abzuhelfen, wenn er es in Zukunft mit *Andante quasi Allegretto* bezeichne und Beifügung des Metronoms ♩ = 80, wie wir es in meinem Notaten-Hefte angezeigt bemerken.« Schindler widerspricht sich hier selbst. Offenbar bedeutet *Andante quasi Allegretto* ein langsameres Zeitmaass als »*Allegretto*«; umgekehrt schlägt aber ein Metronom, wenn er auf 80 gestellt wird, schneller als wenn er auf 76 gestellt wird. Schindler scheint den Widerspruch später bemerkt zu haben, denn in der dritten Ausgabe seiner Biographie hat er die Sache anders dargestellt. Dass aber auch diese Darstellung nicht richtig ist, ist früher (Beethoveniana X) nachgewiesen worden. Wahr an der Sache mag sein, dass Beethoven sich den Satz langsamer dachte als er ihn aufführen sieht und dass er sich in diesem Sinne aussprach. Dass Beethoven selbst den Satz in einem relativ langsamen Tempo nahm, das geht u. a. aus einem Bericht in der Wiener »Friedensblätter« vom 6. December 1814 über ein von Beethoven gegebenes Concert hervor, wo von dem Satz als »einem einfachen *Adagio* von A-moll« die Rede ist, was wohl nicht zu erklären wäre, wenn Beethoven sich auf den Berichterstatter nicht den Eindruck eines *Adagio* gemacht hätte. In einem Bericht in der Leipziger Allg. Mus. Zeitung, Bd. XVI, Nr. 1, wird von dem Satze als von einem »*Andante*« gesprochen. Auch nahm L. Spohr, der bei den ersten Aufführungen der Symphonie unter Beethoven's Leitung im December 1813 mitwirkte, den Satz in einem ziemlich langsamen Tempo. In der »Neuen Zeitschrift für Musik« vom Jahre 1838 wird (S. 101) das von ihm genommene Zeitmaass mit »M. M. ♩ = 76« angegeben. Das ist die langsamste von allen vorhandenen Bezeichnungen. Die schnellste Bezeichnung (M. M. ♩ = 10?) aber ist die in der bei T. Haslinger in Wien erschienenen Partitur, was einer anderen früher schon mitgetheilten Bekanntung Schindler's gegenüber hier nebenbei als Beweis geltend gemacht werden kann, dass die in genannter Partitur enthaltene Bezeichnung nicht von Beethoven herrühren kann.

Quartett in D-dur, Op. 18 Nr. 3. Erster Satz: *Allegro* 𝅗𝅥 = 126.

Quartett in C-moll, Op. 18 Nr. 4. Erster Satz: *Allegro ma non tanto* 𝅗𝅥 = 84.

Quartett in A-dur, Op. 18 Nr. 5. Erster Satz: *Allegro* ♩. = 104.

Quartett in B-dur, Op. 18 Nr. 6. Erster Satz: *Allegro con brio* 𝅗𝅥 = 80.

Quartett in F-dur, Op. 59 Nr. 1. Erster Satz: *Allegro* 𝅗𝅥 = 88. Zweiter Satz: *Allegretto vivace e sempre scherzando* ♩. = 56. Dritter Satz: *Adagio molto e mesto* 𝅘𝅥𝅯 = 88. Vierter Satz: *Allegro* (*Thème russe*) ♩ = 126. *Adagio ma non troppo* (Takt 19 vor Schluss) 𝅘𝅥𝅮 = 69. *Presto* (Takt 8 vor Schluss) ♩ = 92.

Quartett in E-moll, Op. 59 Nr. 2. Erster Satz: *Allegro* ♩. = 84. Zweiter Satz: *Molto Adagio* ♩ = 63. Dritter Satz: *Allegretto* 𝅗𝅥. = 69. Vierter Satz (Finale): *Presto* 𝅗𝅥 = 88.

Quartett in C-dur, Op. 59 Nr. 3. Erster Satz (*Introduzione*): *Andante con moto* ♩ = 69. *Allegro vivace* 𝅗𝅥 = 88.

Quartett in Es-dur, Op. 74. Erster Satz: *Poco Adagio* ♩ = 60. *Allegro* 𝅗𝅥 = 84. Zweiter Satz: *Adagio ma non troppo* 𝅘𝅥𝅮 = 72. Dritter Satz: *Presto* ♩. = 100. *Più presto quasi prestissimo* 𝅗𝅥. = 100. Vierter Satz: *Allegretto con Variazioni* ♩ = 100. *Un poco più vivace* (zu Anfang der letzten Variation) 𝅗𝅥 = 76. *Allegro* (die letzten 11 Takte) 𝅗𝅥 = 84.

Quartett in F-moll, Op. 95. Erster Satz: *Allegro con brio* 𝅗𝅥 = 92.

Nun lassen sich noch folgende Werke namhaft machen.

Neunte Symphonie, Op. 125. Beethoven schickte dem Verleger die metronomische Bezeichnung, als die Partitur schon erschienen war, am 13. October 1826. Veröffentlicht wurden die Tempi in der »Cäcilia« Bd. 6, S. 158.

Fuge für fünf Streichinstrumente, Op. 137. Beethoven hat das Tempo im Autograph so bezeichnet: *Allegretto* ♩ = 88.

Sonate für Pianoforte in B-dur, Op. 106. Beethoven versah die 1819 bei Artaria in Wien erschienene Ausgabe mit metronomischer Tempobezeichnung. Auch theilt er letztere F. Ries*) mit in einem Briefe vom 16. April 1819.

Meeresstille und glückliche Fahrt, Op. 112. Eine revidirte, zum Stich bestimmte Abschrift hat zu Anfang von Beethoven's Hand die Bezeichnung: »♩ = 84 Maelzels Metronome«.

Opferlied, Op. 121b. In einer im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlichen geschriebenen Partitur findet sich zu Anfang von fremder Hand die Bemerkung: »M. M. ♩ = 60 nach des Verfassers Angabe.«

Gesang der Mönche für drei Männerstimmen. Das Autograph hat angeblich die Bezeichnung: »M. M. 𝅘𝅥𝅮 = 126«.

Abendlied unterm gestirnten Himmel (für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung). Das Autograph hat die Bezeichnung: ♩ = 72.

Resignation — »Lisch aus mein Licht« u. s. w. (Lied für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung). Der erste Druck hat die metronomische Bezeichnung: 𝅘𝅥𝅮 = 72.

Canon auf Mälzel und dessen Metronom — »Ta ta ta ta« etc. Schindler hat (vgl. seine »Biographie«, 3. Aufl. I, 195) diesen Canon mit der Bezeichnung »M. M. 72 = 𝅘𝅥𝅮« und mit der Bemerkung veröffentlicht: Beethoven habe ihn im Frühjahr 1812 »improvisirt«. Hier liegt ein Anachronismus vor. Im Text des Canons kommt das Wort »Metronom« wiederholt vor; auch kann die Tempo-Bezeichnung nur auf Mälzel's Metronom gehen.

*) S. Thomas »Notizen« S. 110.

kannt wurde. Nun gab es aber im Jahre 1816 noch keinen »Metronom«, wenigstens hiess der Taktmesser, mit dem sich Mälzel damals beschäftigte, nicht so. Der Taktmesser, mit dem er sich damals beschäftigte, hiess »Chronometer«. Der Metronom und sein Name kam erst im Jahre 1815 auf.*) Nun ist es wohl möglich, dass Beethoven den Canon in anderer Form im Jahre 1812 niedergeschrieben hat; seine gegenwärtige Form kann er aber frühestens 1815 erhalten haben. Damit lässt sich auch die Mittheilung Schindler's (S. 127), er sei um 1800 durch Abschrift in dessen Besitz gekommen, in Einklang bringen.

Beethoven wollte auch die zweite Messe metronomisch bezeichnen. Es erhellt wenigstens daraus aus den Vorlagen Schott in Briefen vom October 1826 bis Februar 1827, scheint aber nicht zur Ausführung seines Vorhabens gekommen zu sein.

Die Zahl der von Beethoven metronomisirten Werke ist, wie diese Zusammenstellung zeigt, nicht so unbeträchtlich, wie Schindler angiebt. Dass von allen Werken nur ein verhältnissmässig kleiner Theil bezeichnet ist, ist wohl zum Theil aus der besonderen Beschaffenheit mancher Compositionen, bei denen der oft wechselnden Tempos wegen eine Metronomisirung nicht gut durchführbar ist, zum Theil aus der ganzen künstlerischen Natur Beethoven's zu erklären. Es wird berichtet, dass zur Zeit als der Metronom erfunden war, Beethoven seine Compositionen mit einer gewissen Taktfreiheit vortrug und vorgetragen haben wollte.**) Da ist es denn wohl denkbar, dass es ihm nicht immer zusagte, für etwas Schwankendes eine feste Formel zu machen, und dass er auch mit Absicht bei manchen Werken eine metronomische Bezeichnung wegliess.

Man wird einen Theil der metronomischen Tempo-Bestimmungen Beethoven's dem Charakter der bezeichneten Stücke nicht ganz angemessen finden. So erscheinen uns namentlich einige symphonische Sätze zu schnell metronomisirt.***) Vielleicht ist die Erscheinung durch die Annahme erklärbar, Beethoven habe die Metronomisirung am Claviere vorgenommen und sei hier zu Angaben gekommen, die an der Orchesterstimme schwerlich zuträfen würden. Immerhin können die vorhandenen Bezeichnungen vor Missgriffen schützen und in zweifelhaften oder streitigen Fällen einen Anhaltspunkt bieten. Wenn wir z. B. über das Tempo des zweiten und dritten Satzes der achten Symphonie in Zweifel sind und meinen, der zweite Satz müsse, als eigentliches Scherzo der Symphonie, verhältnissmässig rasch, und der dritte Satz, als Gegensatz des Scherzo, langsam genommen werden, so verschafft uns der Metronom den schlagenden Beweis, dass Beethoven sich die Viertelnoten im zweiten Satz (*Allegretto scherzando* ♪ = 88) beinahe dreimal langsamer dachte als die Viertelnoten im dritten Satz (*Tempo di Menuetto* ♩ = 126), dass also der zweite Satz der langsamere ist. Beethoven's Bezeichnung des ersten Satzes der fünften Symphonie (*Allegro con brio* 𝅗𝅥 = 108) entkräftet auch eine Mittheilung Schindler's (Biogr., 3. Aufl. 2. Thl.), nach welcher Beethoven für die ersten fünf Takte ein langsameres, nämlich ein Tempo ♩ = [illegible], ungefähr ein *Andante con moto* festgesetzt habe. Beethoven würde gewiss das wechselnde Tempo, wenn er es gewollt, bei der Metronomisirung angegeben haben.

Von den von Beethoven metronomisirten Clavier-Compositionen lässt sich nur die Sonate Op. 106 anschaffen. Wem dieser Mangel fühlbar sein sollte, so kann die von C. Czerny im vierten Theil seiner Pianoforte-Schule unternommene Bezeichnung der Werke für Pianoforte mit und ohne Begleitung einigermassen Ersatz bieten. Wenn auch nicht auf authentische Gültigkeit, so kann diese Bezeichnung doch Anspruch auf einiges Vertrauen machen und zwar namentlich bei denjenigen Werken, von denen wir wissen, dass Czerny sie entweder von Beethoven spielen hörte oder unter seiner Leitung studirte.*) Czerny sagt (S. 33 und 101), er habe sich bestrebt, nach seiner besten Erinnerung überall durch den Mälzel'schen Metronom das Zeitmass zu bezeichnen, welches Beethoven selber zu nehmen pflegte. Was C. Czerny persönlich und seine vorzüglich auf das technische gerichtete Natur gekannt hat, der wird ihm, was auch Andere (z. B. Schindler, Biogr. II. 232 ff.) gegen ihn sagen mögen, die Fähigkeit, auch ein gehörtes Tempo fest einzuprägen, zugetraut und hiermit überhaupt bemerkt haben, dass er in derartigen von seinen lauteren musikalischen Dingen zeigte.

Auch das Erfinden des Metronoms kann als Beweisthum herangezogen werden. Beethoven hat bekanntlich im Jahre 1813 für Mälzel's Panharmonicon (ein mechanisches Orchester aus [illegible] Pfeifen bestehend u. s. w.) ein Stück »Schlacht-Symphonie« (genauer: Sieges-Symphonie) geschrieben.**) Später hat er das Stück für Orchester bearbeitet und in seine »Schlacht bei Vittoria« (Op. 91) aufgenommen, wo es mit einer vorgesetzten kurzen Einleitung von acht Takten die zweite Abtheilung (oder Sieges-Symphonie) bildet. In dem Manuscript, welches die für Mälzel bestimmte Bearbeitung enthält, finden sich von fremder, aber ohne Zweifel von Mälzel's Hand herrührende, auch auf die Bearbeitung für Orchester anwendbare metronomische oder vielmehr chronometrische***) Bezeichnungen:

beim *Allegro con brio* (Breitkopf und Härtel'sche Partitur der »Schlacht bei Vittoria« S. 39) 𝅗𝅥 = 100
" *Andante grazioso* (Partitur S. [illegible]) ♩ = 90
" *Tempo di Menuetto moderato* (Part. S. [illegible]) ♩ = 88
" *Allegro* (Part. S. [illegible]) ♩. = 120

Unwahrscheinlich ist es nicht, dass diese Tempi nach Beethoven's Angabe beigefügt wurden.

---

*) In der Wiener Modenzeitung vom October 1816 findet sich S. 852 eine Correspondenz aus Paris, worin es heisst: »Herr Mälzel arbeitet an einem neuen Instrumente«, welches er Metronome nennt. In der Wiener allg. musik. Zeitung vom 30. October 1817 werden »Mälzel'sche Metronome« als eine »neue Erfindung« zum Verkauf angezeigt. In der früher angeführten kleinen Schrift »Notice sur le Métronome« heisst es S. 1: »Le Métronome est connu depuis 1815«. Auch ist auf allen Metronomen, die wir gesehen haben, die Jahreszahl 1815 angebracht.

**) Schindler erzählt (Biogr., 3. Aufl. 2. Thl.): »Was ich selbst von Beethoven vortragen hörte, war mit wenig Ausnahme stets frei, alles Zeitmass im Zeitmasse ... ein Tempo rubato im eigentlichsten Sinne des Wortes.« — So ist allerdings anzunehmen, dass er diese Vortragsweise erst in den späteren Jahren an der Grenze der Lebensperiode [illegible] oder [illegible] angenommen. Vergl. auch C. Czerny's Pianofortschule, 4. Theil, S. 34, und »Notizen« S. [illegible] (Ausgabe von Schindler's »Biographie« II. [illegible]).

***) Bei der ganz schnellen Bezeichnung des letzten Satzes der vierten Symphonie (*Allegro ma non troppo* 𝅗𝅥 = 80) ist wohl ein Fehler anzunehmen.

*) Zu diesen Werken gehören die Sonaten Op. 90, Op. 53, Op. 54 und 2, Op. 90, Op. 10 No. 3, Op. 101, das Trio Op. 97, die Concerte in C dur, C moll, G dur und Es dur, die Phantasie mit Chor u. s. w.

**) Vgl. Schindler's »Biographie«, 3. Aufl. I. 202. II. 212. »Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke Beethoven's«, 2. Aufl. S. 89.

***) Zur Zeit der Bezeichnung (1813) hiess Mälzel's Taktmesser noch Chronometer. Die Scala des Chronometers war aber ebenso wie die des späteren Metronoms auf die Theilung einer Minute begründet. Die Bezeichnung nach der einen oder anderen Maschine ist also für uns gleichbedeutend. — Eine Beschreibung des Mälzel'schen Chronometers findet man in der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom Jahre 1813 S. 786 und in der Wiener allg. musik. Zeitung vom Jahre 1813 S. 933. Vgl. auch die frühere Note beim Canon u. s. w.

Beschreibung der Gotthold'schen musikalischen Bibliothek in Königsberg

Wenn die musikalischen Schätze der Vergangenheit nicht verkommen sollen, so müssen freilich Einzelne dieselben sammeln und durch Stiftung einer Bibliothek oder Einverleibung in eine bereits bestehende aufbewahren. Erst wenn solches geschehen ist, fangen auch unsere öffentlichen Bibliotheken an, Musikwerke zu sammeln. Bis jetzt noch immer so spärlich, karg, ab- und bleiefich, dass die Musiker bei unseren Wissenschaftlern höchstens den Rang von Stiefkindern einnehmen. Eine solche Vernachlässigung steht mit dem wirklichen oder kunstmässigen Werthe der Musik in grellem Widerspruch. Dennoch ist selbst jetzt die theuerste Bibliothekwaare und wird gewiss noch eine Stellung im Freien steigen.

Was durch einzelne Männer zur Begründung der grössten vorhandenen musikalischen Bibliotheken geschehen ist, wird zum Theil den Lesern bekannt sein. Den Namen Fölcher, Gerber, Naue, Fischhof u. s. w. reiht sich jetzt der Gotthold's an, den die meisten bei dieser Gelegenheit wohl zum ersten Mal vernehmen. Dr. Friedrich August Gotthold starb zu Königsberg am 29. Juni 1858 als Director des dortigen Friedrich-Collegiums und hat sich durch sein pädagogisches Wirken, wie durch seine schriftstellerische Thätigkeit einen bedeutenden Namen gemacht. Seine Bibliothek, welche über 20,000 Nummern (circa 13,000 Bände) umfasst, ging nach testamentarischem Beschlusse in die königl. und Universitäts-Bibliothek daselbst über, wo sie als „Gottholdiana" aufgestellt ist und besonders verwaltet wird. Den werthvollsten Bestandtheil derselben bildet unstreitig die musikalische Sammlung. So der Verfasser des hier unten angezeigten Werkes.

Was nun diese Bibliothek jetzt zu einer für die musikalischen Kreise besonders merkwürdigen und werthvollen macht, ist eben das Erscheinen einer Beschreibung derselben, die in ihrer Art durchaus einzig dasteht.

> Die musikalischen Schätze der königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg in Pr. aus dem Nachlasse Friedrich August Gotthold's, nebst Mittheilungen aus dessen musikalischen Tagebüchern. Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie der Tonkunst von Jos. Müller. Bonn, bei Adolf Marcus. 1870. Erste Lieferung. 148 Seiten in 4. Ladenpreis 2 Thlr. Subscriptionspreis 1 Thlr. 18 Ngr.

Dem Verfasser wurde vor zwei Jahren eine Custodstelle an der genannten Bibliothek übertragen, und hatte er damals von dem Oberbibliothekar Professor Dr. Carl Hopf auf die werthvollen Schätze aufmerksam gemacht, den Beschluss, dieselben bibliothekarisch genau aufzunehmen und durch Publicirung des Verzeichnisses der musikalischen Welt bekannt und [zugänglich] zu machen. Durch anderweitige dringende Arbeiten wurde dies zunächst verzögert, dann aber traten Misshelligkeiten mit dem Bibliothekar (nicht mit dem genannten Oberbibliothekar) hindernd dazwischen, welche auch endlich Herrn Dr. Müller seine Stellung verlassen liessen. Bevor er jedoch dieselbe aufgab, in den letzten beiden Monaten seiner Anwesenheit in Königsberg (Mai und Juni 1869), benutzte er jeden freien Augenblick um seinen Entschluss zur Ausführung zu bringen, und die Frucht angestrengter mühevoller Arbeit liegt nun in dem gegenwärtigen Werke vor uns. Unter anderen Umständen, bei einer gesicherten dauernden Stellung an der dortigen Bibliothek, eine dankbare Aufgabe für die Mussestunden, wurde das Werk so nur Arbeit mit Mühe, Plage und Verdruss. Was dazu gehört, eine solche Arbeit zu Stande zu bringen, wenn ein Vorgänger vielleicht mit einem halbigen Zettelkatalog Bücher und Zettel verstreut, kann man sich leicht denken. Nur die grösste Liebe zur Sache und das Bewusstsein, hiermit eine Aufgabe auszuführen, zu deren Lösung die wirkliche Befähigung vorhanden war, konnten Herrn Müller veranlassen bei seinem Werke auszuharren.

Doch nicht dies ist der Grund, weshalb wir obige Beschreibung als eine Fehlbarkeiten bezeichneten, welcher kein ähnliches Werk an die Seite gestellt werden kann; denn bei der Beurtheilung eines literarischen Productes kann doch schliesslich wenig auf die persönlichen Mühen und Schicksale des Autors und muss endlich also auf die Leistung selbst ankommen. In dieser Hinsicht nun ist der Katalog des Herrn Verfassers das erste bibliographisch-musikalische Werk, welches von einem bibliothekarischen Fachmanne verfasst, den Anforderungen der Wissenschaft wirklich genügt.

Was uns bisher an Hand- und Hülfsbüchern vorlag und sich theilweise eines einseitigen Ansehens erfreute, war denen, welche mit bei rein wissenschaftlichen Arbeiten zu Rathe ziehen mussten, in seiner Dürftigkeit allerdings nur ein trauriger Beleg des niedrigen Zustandes, in welchem die Musik sich befindet, verglichen mit den übrigen Kunstwissenschaften. Selbst das vom Musikalienhändler zu Handelszwecken unternommen blieb weit hinter den sonstigen buchhändlerischen Handbüchern zurück; man vergleiche nur die Hofmeister-Whistling'schen Kataloge, die dürftigen Verzeichnisse der musikalischen Publicationen der letzten achtzig Jahre, mit den schönen Bücherkatalogen von Kayser und Heinsius. Ein zusammenfassendes Verzeichniss der musikalischen Literatur ist von anderer als musikhändlerischer Seite auch garnicht unternommen. Ueber die Schriften haben wir in Forkel's „Literatur der Musik" eine redliche, aber in bibliothekarischer Hinsicht ganz dilettantisch angelegte Zusammenstellung, welche in der Ueberarbeitung und Erweiterung durch C. F. Becker nur noch dilettantischer geworden ist. An ein allgemeines Musikverzeichniss wagte sich Niemand. Derselbe C. F. Becker brachte aber eine Zusammenstellung sämmtlicher ihm bekannt gewordener Musiktitel des 16. und 17. Jahrhunderts zusammen in dem Buche „Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, oder systematisch-chronologische Zusammenstellung der in diesen zwei Jahrhunderten gedruckten Musikalien" (Leipzig 1847), welches bei seinem Erscheinen viele Anerkennung fand, auch in bibliothekswissenschaftlichen Zeitschriften, weil nirgends etwas Besseres vorhanden und daher für eine wirkliche Beurtheilung überhaupt kein Massstab gegeben war. Man sagt nicht zu viel, wenn man es kurzweg ein unbrauchbares Werk nennt, zumal einmal an einer annähernden Abschätzung der in den verschiedenen Fächern vorhandenen kaum zu denken, weil bei keiner einzigen Abtheilung eine wirkliche Durcharbeitung stattgefunden hat, sondern alles auf gut Glück planlos zusammengerafft ist. Der verstorbene Dehn in Berlin fühlte als Custos der musikalischen Abtheilung der k. Bibliothek wie auch als bibliographischer Sachkenner diesen Mangel sehr wohl und wäre in seiner Stellung auch ganz der Mann gewesen, die Lücke auszufüllen. Der Mangel eines Katalogs der ihm anvertrauten Schätze musste ihn ohnehin eine solche Arbeit nahe rücken, und er gedachte denn auch ein Verzeichniss der Berliner Musikwerke zu veröffentlichen in der umfassenden Vollständigkeit, wie ein solches nun aus der Gotthold'schen Sammlung durch Herrn Dr. Müller zu Stande gebracht ist. Aber Dehn hatte seine Eigenthümlichkeiten. Eigentlich interessirte ihn nur das kleine Gebiet der Wiegendrucke, und was weit über das 16. Jahrhundert hinausging, hatte überhaupt kein Interesse mehr für ihn. Doch arbeitete er mit grossem Fleisse an seinen Zetteln weiter und füllte ein Kästchen nach dem andern. Aber immer traten seine Neigungen störend dazwischen; beim Aufnehmen der Bücher vertiefte er sich in die Vorreden, machte auf seinen Zetteln Auszüge daraus oder gab die Bemerkung zum Besten, dass die Vorrede nichts Besonderes enthalte u. dgl., was er doch nicht

wissen konnte, da eine alte Vorrede für einen bestimmten anderen Zweck oft etwas sehr Besonderes enthalten kann. Mit anderen Worten: er verwechselte die antiquarisch-musikalische Beschreibung mit der bibliothekarischen. In der ersteren war er bewandert, in der letzteren nicht, und daran lag es, dass seine Cataloge rung sich ins Unendliche ausspann und mit jedem folgenden Schritte von dem Ziele sich nur weiter entfernte. Wie gern hätten jüngere Kräfte, die bei dem Mangel eines Katalogs für ihre Studien einen Ueberblick des Inhaltes der kgl. musikalischen Bibliothek gewinnen konnten, sich ihm beihelfend zur Verfügung gestellt! Aber die Aufgabe dünkte ihm so eigenthümlich, dass nur er allein sie ausführen dürfe. Im letzten Grunde lag dies daran, dass er, wie ich schon angedeutet habe, kein Bibliothekar, sondern ein Antiquar war. Auch auf ihn passt, was der Herr Verfasser von einem Andern sagt: seine Liebhabereien waren vielfach ganz unbibliothekarischer Natur. Die Druckwerke der beiden letzten Jahrhunderte glaubt er denen der früheren Zeiten genug an Fach zu lassen, wäre ihm nicht zu Sinn gestanden. Eine komische [illegible] von Orlando Lasso aus dem 16. Jahrhundert konnte ihn in Entzücken versetzen und zu einer langen Beschreibung anregen; für eine komische Operette von Hiller aus dem 18. Stück würde er, wenn überhaupt, nur wehmüthig als Zeitzeichen geeignet haben — und ehe er Werke jüngsten Datums, z. B. die bekannte [illegible] Compositionsjahre von seinem Alters- und Stadtgenossen Professor Ness, bibliothekarisch genügend aufgenommen hätte, würde er sich lieber Gott weiss was zu leide gethan haben. So hat denn Dehn's Arbeit vor der Hand weiter keinen Nutzen geschafft, als dass am Ende weit bedenklich entstehen sehen. [illegible] vor dem riesigen Fleisse.

Das aber ist das beste Bewusstsein werklichen Kata logs einem technischen [illegible] Arbeit, dass der Verfasser durchaus keinen Unterschied kennt zwischen Alt und Neu, sondern dem Werke von gestern in der Beschreibung denselben Platz angedeihen lässt, welchen es neben dem Theoretiker auf dem Büchserbrett [illegible]. Mancher [illegible] an die bisherige [illegible] Bereit [illegible] gewählt [illegible] aufs land erscheinen, dass das 1831 erschienene Sagenwerk von Rochlitz »Sammlung vorzüglicher Gesangstücke der anerkannt grössten Meister etc.«, mit welchem dieser Katalog beginnt, denselben Raum einnimmt wie das 1611—1617 gedruckte grosse Promptuarium von Schadäus. Aber es ist so richtig, und so ist das Verfahren des bibliothekarischen Fachmannes, der musikalisch-antiquarische Grillen und Liebhabereien abweist.

Die erste Abtheilung dieses Katalogs beschreibt die Sammelwerke, durch und deutschen Compositionen, welche sich in denselben finden, unter den betreffenden Meistern werden aufgeführt, wodurch die zweite Abtheilung ein alphabetisches Verzeichniss erhält und mit Recht. Den Rest dieser zweiten Abtheilung, welche zugleich den Haupttheil dieses Katalogs bildet, bringt die zweite Lieferung in etwa drei Monaten nebst der dritten Abtheilung, enthaltend Uebersicht der theoretischen und historischen Werke, eine angemessen systematisch historische Uebersicht, alphabetische Register der Musikdrucker, Buchhändler und Druckorte, sowie der angegebenen Bücher, ferner Beiträge zur Geschichte der Musik in Preussen und zum Schlusse, als Ergänzung der bereits gedruckten musikalischen Schriften Gotthold's, Mittheilungen aus dessen musikalischen Tagebüchern nebst einem kurzen Lebensabriss dieses Mannes nach dessen Selbstbiographie und Nachrichten über die Entstehung dieser herrlichen Bibliothek.

Für einen allgemeinen Gebrauch hat dieser Katalog natürlich den Nachtheil, dass er nicht allgemein ist, sondern auf den Bestand einer einzelnen Bibliothek angelegt. Aber Gott ist auch sein einziger Nachtheil und Mangel. Möge sich ohne Jemand die Furcht abhalten lassen, ihn sich anzuschaffen, denn in demselben besitzt man den besten wirklichen Anfang eines allgemeinen musikalischen Katalogs. Alles, was hier aufgenommen ist, kann wohl berichtigt, vom Druck mit anderen Jahren geändert, braucht aber nicht zum zweiten Male verzeichnet zu werden, sondern die Arbeit kann auf dem hier gelegten Grunde ruhig fortschreiten. Man muss nur Reisen der Sache wünschen, dass der Herr Verfasser bald in die Lage kommen möge, seine Arbeit in diesem Sinne fort- und auszuführen; in einem sämmtlichen Besuchen möglich ist, zu Ende führen zu können. Sollte dieser der Fall sein, so würde ich dem Verfasser gelegentlich gern in Katalogsfragen die Notizbücher zeigen, welche ich hie und da so erschienen gesucht habe; das Construct [illegible] trifft mit seinem Wegweiser merkwürdig zusammen. Hiermit sei denn dieses Werk Allen, welche in die Lage kommen, über musikalische Literatur in der einen oder andern Beziehung sich Auskunft zu verschaffen, dringend empfohlen. Chr.

Aufführung eines italienischen Oratoriums in Bonn Anno 1770.

Die Notizen über Aufführungen der Bonner Hofkapelle in der Zeit des Kurfürsten Max Friedrich, welche Thayer, Beethoven I S. 17 giebt, und die Ihr in unseren Jahre nicht sehr ergeben hat, kann wohl noch durch eine Aufführung eines Oratoriums aus dem Jahre 1770 beizufügen, welche durch den dabei vorkommenden Namen Beethoven einiges Interesse erregt. Der Titel des im Besitz des Herrn Fr. Gerhards in Bonn befindlichen Textbuches lautet so: *S. S. Cipriano e Giustina Martiri. Oratorio rappresentato alla Corte Elettorale per commando di S. A. S. E. di Colonia nella Quaresima dell' Anno 1770. In Bonna nella stamperia di Rommerskirchen.* Folgendes ist das Verzeichniss der Attori:

Cipriano prima Mago, i poi penitente
Il Signor Christoph. Brandt.

S. Giustina Vergine
La Signora Anna Maria Salomon.

Eusebio Sacerdote Christiano occulto
Il Signor Ludov. van Beethoven.

Aglaide Dommer pagano amante di S. Giustina
La Signora Anna Jacobina Salomon.

Virtuosi di Capella di S. A. S. E. di Colonia.

Das dreiactige Stück hat ganz den Zuschnitt des nach dem Muster der opera seria ausgebildeten italienischen Oratoriums; es wechseln vorzugsweise Recitative und Arien; am Schlusse des zweiten Actes erhebt sich ein Chor, am Schlusse des dritten ein Ensemble. Bemerkenswerth ist, dass von demselben Oratorium ein Textbuch mit französischem Titel vorhanden ist, welches ich bereits in dem Anhang der Biographie (S. 410) erwähnt habe; dieses trägt kein Datum, aber statt Max Friedrich den Namen Clemens August's, stammt also aus der Zeit vor 1761. Die Worte belang des Stückes nach Verlauf mehrerer Jahre in Bonn, und der Text des Namens eines Componisten lässt sich [illegible] vermuthen, dass derselbe von einem am Orte selbst lebenden Künstler stammte, doch enthalten wir uns hierüber jeder Vermuthung. Dr. H. Deiters.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

Berlin. (100. Aufführung des »Don Juan«.) Am 11. April wurde Don Juan im Opernhause zum 400sten Male aufgeführt, wozu ein volles Haus und gespanntes Publicum sich versammelt war. Die Oper war vollständig neu einstudirt. Decorationen und Costüme glänzend und die Besetzung (Betz Don Juan, Lappé Leporello, Frau v. Voggenhuber Donna Anna, Frl. Brandt Elvira, Frau Lucca Zerline) so gut, wie sie mit solchen Kräften sein kann. Die neue Inscenirung beweist sich aber dennoch als Geschmacklosigkeit. Dies ist freilich das, den der was [illegible] grossen Mozart'schen speziell worden. Etwas Schlimmeres [illegible] als in gegenwärtigem Falle muss es unaufrecht ich gesagt werden, weil ein [illegible] der Leser jetzt meinen könnte, man habe keine feinere Gelegenheit in Berlin benutzt, um mit den alten Ideen aufzuräumen und den Kegel einer jetzigen Bearbeitungen gen die Strömung der Musik und die Herstellung einer besseren Uebersetzung auf die Spitze zu machen. Nichts von alle dem. Man hatte den alten Rochlitz'schen Text noch wie von jeher behalten, nun war er aus [illegible] hie und da etwas ausgeflickt nach Kapellmeister [illegible] wie Jedermann Recht ist. Dass durch Flickwerk aus alter Lappen nur um so [illegible] wird, bedenkt man nicht, und aus konservativen Pflichten muss man unseren grossen Hoftheatern überhaupt nicht sprechen. Nicht der Text von Rochlitz ist beibehalten, aber auch ein genügend bearbeiteter, sondern [illegible] die neue Gugler'sche Uebersetzung zu wählen, wobei einige sogenannte Stücke von Koch in das eine vom Sänger besonders zu Munde sind, [illegible] hätten, welche aus dem Wendung von die Uebersetzung für den Moment ausgewählt wird. Doch es giebt bei allen Uebersetzungen neutrale Stücke, und dem Geschick

nicht als dramatisch-gegeilt zur Ausdruck zu Gebote, der hin und wieder ganz am [illegible] fehlt. Manche hätte wohl die aus in Ungler's Partitur vorliegenden Randsagungen und Bemerkungen wenigstens ... wäre gewiss von Erfolg gewesen; aber es verstand man die Feier der [illegible] Aufführung nicht ... und arbeitete für den Moment in das Wesen vorwiegender Bedeutung und spielte das Publikum zum Schluss mit einem pompösen Tableau ... der Oper folgte und in lebenden Bildern mit dem Ende Mozart's bezeugt aus den wichtigsten Opern des Meisters vorführte.

Göttingen. Wintersemester 1881/82. Im ersten akademischen Concerte führte uns Musikdirector Hille die Beethoven'sche B-dur-Symphonie und die Mendelssohn'sche Hebriden-Ouvertüre vor. Die Concertsängerin Fräul. [illegible] aus Hannover sang mit gewohntem guten Erfolg Arie aus »Figaro's Hochzeit« und Lieder von Fr. Schubert und [illegible]. Mit der Wahl eines Gesangstückes aus der »Afrikanerin« von Meyerbeer hatte die Sängerin einen Fehlgriff gethan. Abgesehen von dem geringen musikalischen Werthe vermochte das rhapsodisch und nur im Zusammenhange zu [illegible] Stück keine Wirkung hervorzubringen. Mit dergleichen Sachen sollte man uns ein- für allemal verschonen. Ein hiesiger junger Clavierspieler, Herr R. Walbeling, trug das C-dur-Concert von Beethoven nicht ohne Befangenheit, sonst aber mit künstlerischer Einsicht und Gewandtheit vor. — Im zweiten Concert wurde uns die vollständige Egmont-Musik von Beethoven zu Gehör gebracht. Das in Reimen formirte sich bewegende Gedicht von Mosengeil hätte ich weggewünscht und lieber gesehen, wenn — wie leicht auf dem Concertzettel hätte — die Stellen des Goethe'schen Werks angemerkt wären, wo die Musikstücke hingehören, und daneben einige kurze Angaben über die Bedeutung einzelner Stücke Platz gefunden hätten. Selbstverständlich bleibt das beste Commentar der Goethe'sche Egmont selbst. Die herrliche Musik schien vom Orchester mit besonderer Vorliebe ausgeführt zu werden und kam vortrefflich heraus. Die Ouvertüre zu »Vestalin« von Spontini eröffnete das Concert. Der Violoncellist Herr H. [illegible] aus [illegible] spielte das [illegible] Concert, eine Arie von S. Bach und eine Musette aus dem 17. Jahrhundert. Geschmackvoller, solider Vortrag, frei von [illegible] Sentimentalität, in die das Violoncell ... leicht hineingeräth, ... — das ist es, was man dem Spieler nachrühmen kann. Zwei von Mitgliedern der Singakademie vorgetragene Schwesternvereinigungen von »Elias« — das Doppelquartett und Terzett — wechselten mit den Instrumentalvorträgen ab. — Das dritte Concert brachte uns als Solisten die Harfenspielerin Fräul. Helene Heermann aus Baden-Baden und den Geiger Hrn. Hugo Heermann aus Frankfurt a/M. Letzterer spielte das für hier neue Violinconcert von Max Bruch, das sich besonders in seinem Orchesterpart als interessant und das die Violin-Literatur jedenfalls um ein ... Werk bereichert. Herr Heermann that sein Möglichstes, um es uns ... zu bringen; was ihm an dem Abend aber nicht recht gelingen wollte, namentlich war sein Spiel in den höheren Chorden nicht immer rein. Sonst bot er uns ... Gelegenheit zum Lobe. Die auch ... Ballade und Polonaise von Vieuxtemps konnten auch ihres geringen musikalischen Gehaltes wegen nicht erwärmen, obwohl ihr Vortrag durch Herrn Heermann durchaus anerkennenswerth war. Fräul. H. Heermann zeigte sich im Vortrage zweier Salonstücke von Godefroid als talentvolle, geschickte Harfenspielerin. Zum Schluss spielten die Geschwister einen Sonate für Violine und Harfe von Spohr. Ein kleiner gemischter Chor sang vier interessante schwedische Volkslieder (von der aus ... herausgegebenen Sammlung schwedischer Volkslieder), die sehr gefielen. Das Concert begann mit der Athalia-Ouvertüre von Mendelssohn und schloss mit Haydn's Oxford-Symphonie, die gut gespielt und aufgenommen wurde. — Im vierten akademischen Concert endlich wurde Gade's Kreuzfahrer aufgeführt. Die Sopranpartie sang die Herzogl. Oratoriensängerin Frau Ulrich in gewohnter trefflicher Weise; die Altpartie war nicht günstige Disposition Frl. ... der [illegible] ... konnte ... möchte; der Tenor war gut vertreten durch Herrn H. [illegible] aus Kassel, und die Bassbesetzung der Bariton ... M. [illegible] aus Hannover in jeder Beziehung vorzüglich. Die Singakademie hielt sich sehr wacker, ebenso das Orchester. Uebrigens möchte ich anmerken: Gade hätte seinen Orchesterpart ... alle seine grösseren Chorwerke mit Orchester ... weniger ... zu ... und ... spärlicher oder discreter verwenden. Wenn man sich bekannt, dass zwei Trompeter und drei Posaunisten, wenn sie ... zu sagen pflegt, gehörig loslegen (und dazu verführen die vorgeschriebenen f und ff nur zu leicht) den stärksten Chor ... und ... machen können. Wenn der Dirigent ... noch ... so leicht doch ... die Stärke und Schwere, ... bei der grossen Mässigung der Bläser diese den Chor ... Das ganze Ensemble verliert an Einheit und Durchsichtigkeit. Ob einem dagegen so ... ist, will ich hier nicht untersuchen; doch meinen ich,

es dürfte dieser Punkt die besondere Aufmerksamkeit der Dirigenten bei Aufführung Mendelssohn'scher Chorwerke herausfordern. — In einem vom Musikdirector Hille mit der Singakademie zum Besten des ... Stadttheaters gegebenen Extra-Concerte wurden zwei kleinere Chorwerke aufgeführt: »Erlkönigs Tochter« von Gade und »Schön Ellen« von Max Bruch. Beide Werke gingen gut von Statten und fanden sehr beifällige Aufnahme. Die Soli in denselben wurden von Mitgliedern der Singakademie durchgehends recht ansprechend ausgeführt. Ausserdem musicirte man in dem Concert die beiden Sätze der unvollendeten Symphonie von F. Schubert und die Oberon-Ouvertüre von Weber; das erstere Werk besser als das letztere. — Eine viel besuchte eigene Soirée gab das Klaviertrio mit ... des Herren [illegible] aus Münster. Dem ... Meistersinger-Streichquartett ... lässt sich denken, zumal es recht gut bei Stimme war. Seine Vorträge bestanden aus einer Arie von Händel, aus Liedern von Schubert, ... Ein von Grimm componirte Sonate für Clavier und Violine ... gespielt, ... kann ... schwerlich einen nachhaltigen Eindruck hervorbringen, weil ... passenden ... Beim Barth'schen Vortrage des Mendelssohn'schen Violinconcerts kann man nur mit freudigem Lobe gedenken. Der noch so jugendliche Künstler ist ein Schüler Joachim's und macht dem Meister alle Ehre. Auch Frau ... in Verbindung mit Herrn R. Schulz von Berlin gegebenen und gleichfalls gut zahlreich besuchten Soirée durch ihren ... Gesang. Besonders ... Vortrag des Schumann'schen Liedercyklus »Frauenliebe und Leben«. ... Herr Schulz ... Clavierspiel als Composition betrifft. Er spielte Bach, Beethoven und ... eine Sonate für Clavier, die freilich zu wenig ... um auch Beethoven befriedigen zu können.

Hamburg. Das Gastspiel des bekannten Münchener Schauspielers ... verstand ... Theater ... die Aufführung des ... mit Mendelssohn's Musik. Unsere Stadt gehört wohl zu denjenigen Orten, welche am wenigsten vorbereitet sind, einer solchen Restauration des antiken Geschmacks ... es gibt ... »Bildung«, als hierzu vorhanden sein dürfte, ... mehr Zeit und Lust, sich reflectirend mit solchen Dingen zu beschäftigen, und das hiesige Theater ist zur Zeit ganz ... derartige Werke genügend aufzuführen. ... welches ... das künstlerisch Erhabene, das einfach Wirksame und Verständliche ... allerdings ... und ... Vergnügung des Antiken und Modernen, bei welcher ... Recht ... Die ... von Seiten der Zuschauer war deshalb auch ... sobald ... eine Wiederholung der ... Man mag die Unempfänglichkeit des Publikums ... muss aber doch auch angeben, dass diesem nicht ... richtige Gefühl zu Grunde liegt, denn die ... in der Verwendung musikalischer Mittel ... dadurch das griechische Schauspiel ... Mendelssohn ... Ob das blosse Lesen des Originals oder selbst einer guten Uebersetzung dem Gebildeten ... Genuss ... Werken verschafft zu haben, als die Aufführung derselben in unseren jetzigen Theatern und vor unserem jetzigen ... Die ... und ... schaffen sind die ... Aufführung dieser grossen Tragödien des Alterthums, ... Erfolg ein gewöhnliches Theaterpublikum ... kann, muss das Theater selbst erst eine andere Verfassung ... haben und die Musik griechischer geworden sein.

Berichtigungen

1.

In meiner Abhandlung über die Entstehung der Intervalle bei den ältesten ... (Nr. 11, 14 und 16 dieser Zeitung) sind folgende ... Druckfehler zu ... 1) ... Spalte I, Zeile ... — 2) ... der ... S. 91 ... der ganze Ton ... ist das ... zu streichen, wie sich aus dem ... ergiebt.

G. Bellermann.

2.

In der letzten Nummer fehlt S. 133 ... unter der ... der Name »Chr.«, was hier bemerkt wird, um dem Missverständnisse vorzubeugen, dieselbe sei ebenfalls von Herrn ... verfasst.

Chr.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Wauer in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen. [illegible]

Preis: Jährlich 5 Thlr. [illegible]

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 11. Mai 1870. Nr. 19. V. Jahrgang.

Das Oratorium auf der Bühne.

2.

Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Fortsetzung.)

Ein Werk griechischen Stoffes nicht nur, sondern in seinem Ursprunge auch griechischer Dichtung ist das Oratorium Herakles oder Hercules. Es ist jetzt wenig bekannt, wird aber schon einmal seine Zeit finden, die es zu würdigen versteht. Dem Texte liegt eine Tragödie des Sophokles zu Grunde, was der Verfasser desselben mit kurzen Worten angiebt: »Das folgende Drama gründet sich auf die Geschichte von Herakles und Deianeira, wie sie Ovid im neunten Buche seiner Metamorphosen erzählt, und ist dieselbe welche Sophokles in den Trachinierinnen behandelt hat.« Händel's Text wurde von einem gelehrten und treu kulturigen Geistlichen Namens Thomas Broughton verfasst, ohne Zweifel in directer Anregung der Händel'schen Oratorien-Aufführungen, denn Broughton hat sich sonst nicht weiter in der Poesie hervorgethan. Als ein Meister der Dichtung kann er also nicht gelten, und doch hat er in seinem einzigen Versuche in diesem Oratorientexte ein Meisterwerk seiner Art geschaffen, einen Musiktext, welcher den Geist der alten griechischen Dichtung rein wiederspiegelt und doch mit Shakespeare'scher Freiheit in seiner Gestaltung durch und durch modern ist. Gleich der Eingangsscene ist ihrem Inhalte nach ganz die des Sophokles, aber die Form ist so abweichend, dass von dem griechischen Texte auch kein Wort beibehalten ist. Broughton schrieb in dieser Hinsicht ganz nach den Anforderungen der Musik, für eine gegenwärtige Kunst, für lebendige Kunstorgane. Wenn sein Text nun auch nichts enthält, was selbst den strengsten Philologen verletzen könnte, so ist doch andererseits nirgends pedantisch auf Kosten der Musik in glücklicher Unbefangenheit in künstlerischer Besonnenheit sind beide Anforderungen vereinigt. Die in den letzten Jahrzehnten vielfach ventilirte und durch neuere Compositionen zu lösen versuchte Frage nach einer zweckentsprechenden Musik zu den griechischen Tragödien ist hier, längst bevor sie entstanden, endgültig entschieden, freilich nicht im Sinne der Fragsteller. Diese wollten das altgriechische Gedicht erhalten wissen, ja den Sustrahen jenen Gedicht noch verschärfen was so eben wodurch das ganze Experiment vereitelt wurde, denn die classischen Erinnerungen, welche an demselben hafteten, sollten den Genuss erhöhen und über etwaige Inconvenienzen hinweg helfen. Der Preussenkönig Friedrich Wilhelm IV., von welchem diese Vorführung Sophokleischer Dramen bekanntlich veranlasst wurde, gedachte sich dadurch einen höheren edleren Genuss zu verschaffen, als ihm das jetzige Theater darbot, gerade so wie die Düsseldorfer Maler — aber in viel eigener Verkennung und Entstellung — das Oratorium auf die Bühne bringen möchten, weil es sich noch tiefere Erregungen erhofft, als die moderne Oper zu gewähren vermag, und doch innerlich so sehr von der Oper abhängig sind, dass sie den einzig richtigen Pfad die Kunst bloss nicht beachten und einhalten wollen. Jenem halbphilologischen Griechen-Schwärmen liefert das Broughton-Händel'sche Werk den Beweis, dass die Vorführung der antiken Tragödien unter voller Verwendung der Mittel unserer Kunst nur möglich ist bei einer gänzlichen Umgestaltung der poetischen Form, so dass nicht mehr die griechische Tragödie, sondern nur noch der griechische Tragödienstoff in Musik gesetzt wird. Eine gleiche Antwort ist zu geben, wenn nach der Verpflanzung des Oratoriums auf die Bühne gefragt wird: nicht die Oratorien kann man auf die Scene bringen, sondern im glücklichsten Falle nur den Oratorienstoff, auswahl in poetischer wie in musikalischer Hinsicht. Wahrscheinlich würde auch von König Friedrich Wilhelm IV. veranstalteten Versuche als dankenswerthe Anregungen, die manches Gute im Gefolge gehabt haben und noch haben können, ansehen muss, sind die Bemühungen um scenische Aufführungen des Oratoriums, wie wir schon sagten, nichts als arge Verkennungen, die zu den traurigsten Entstellungen dieser Werke führen müssten, denn unsere Oratorien sind nicht todt, wie die griechischen Tragödien, oder lediglich den Philologen anvertraut, sondern es sind lebendig und stark gewurzelt in einem Boden, auf dem wir noch alle wandeln und dessen Früchte wir als Erzeugnisse der Gegenwart geniessen. Sie aus diesem Boden reissen, hiesse sie entwurzeln, hiesse sie tödten unter dem Scheine einer höheren theatralischen Belebung.

Lassen wir nun das Verhältniss des Herakles zum Griechischen auf sich beruhen und betrachten wir lediglich seine dramatische Seite. Als ein Drama haben Dichter und Componist ihr Werk ohne Zweifel und ganz harmlos angesehen; denn sie gaben ihrem Textbuche den Titel »Herakles, ein musikalisches Drama (Hercules, a musical Drama).« Man kann dies eine Nothbezeichnung nennen, gewählt, um dem damals für ungeeignete weltliche

Stelle noch ungebräuchlichen Namen Oratorium zu ertheilen; ein ist aber nichtsdestoweniger völlig zutreffend, und in Wahrheit ist es nur die Anwendung eines allgemeineren Titels statt des besonderen, da »Drama« sowohl Oper als Oratorium bezeichnet. Jedes Oratorium ist ein Drama, so gut wie die Oper, wenn der Text dramatisch angelegt ist: dies ist die Händel'sche Auffassung. Im dramatischen an sich bestand für ihn zwischen Oper und Oratorium durchaus kein Unterschied; die verschiedene Formgebung bedingte sich ihm lediglich durch den Zweck, die Art der Aufführung, und hier empfing alles das, was er an grossen Gesangwerken für den Concertsaal schrieb, diejenige eigenthümliche Gestalt, welche wir die oratorische nennen.

Herakles als Drama ist ein sehr einfaches Werk. Es beginnt wie das des Sophokles, entwickelt sich eben und endet wie dieses. Auch die Personen sind dieselben, nur die rasende Leidenschaft der Jole ist eingefügt, oder vielmehr nur aus den sophokleischen Versen musikalisch herausgesponnen, wodurch dem Hyllus, dem liebevoll vermittelnden Sohne des Helden und seiner leidenschaftlichen Gattin, eine ebenbürtige weibliche Gestalt zur Seite gegeben ist. Hierdurch flicht sich auch ein moderner Zug in jene alte Geschichte, der aber nicht als störende Zuthat erscheint, sondern als bewusste Andeutung dessen, was bei Sophokles nur als dunkler Hintergrund, aber so störend ja widerwärtig erscheint, dass uns seine Trachinierinnen in einem höheren ästhetischen Sinne für immer ungeniessbar sein würden, daher auch keinen reinen freudigen Genuss bereiten können.*) Sie existiren nur für den Philologen, für den einsamen Leser, und keiner wird wagen sie je auf die lebende Bühne zurückzuführen. Die Veredlung der Handlung, welche der Oratorientext bewerkstelligt hat, ist aber nicht auf Kosten originaler Treue und reiner Darlegung der geistigen Bedeutung erzielt, wie bei den meisten Modernisirungen; man kann vielmehr sagen, die geistige und ethische Bedeutung des alten Vorganges trete in diesem neuen Gestalt erst ungetrübt hervor, sowohl in den Scenen wie in den Charakteren. Herakles, der unüberwindliche Held, der Sohn des Zeus, der Bezwinger der Tyrannen, der Begründer humaner Ordnungen in Griechenland, strahlt in diesem Oratorium in jenem Glanze, der ihm durchaus eigenthümlich ist, und den das Werk des griechischen Dichters an Art und Stärke nicht einmal annähernd zu erreichen vermag. Dejanira, die Hauptperson bei Sophokles, hat zwar in dem Oratorium an lebensvoller Frische, nämlich in den charakteristischen Zügen der griechischen Haushaltung, etwas eingebüsst, da sie in dem Musiktext wesentlich nur als personificirte Eifersucht erscheint; aber selbst hierin ist nichts verblasst oder gar übertrieben und entstellt, sondern diese Zeichnung der weiblichen Hauptfigur dient recht eigentlich dazu, den bewegenden Schicksalsgedanken dieser Tragödie, die Eifersucht, mit voller Macht hervortreten zu lassen.

Die erste Scene spielt im Dejanira im Palast, die zweite oder Schlussscene an demselben. Die gefangenen Oechalierinnen, unter ihnen Jole, geben der Ankunft des Herakles voraus, der nun nach langen Mühen heimkehrt von seinem letzten Kriege, um fortan in trauter Häuslichkeit seine Tage zu beschliessen. Auf seine Arie »Der Gott der Schlacht legt ab die blut'ge Wehre« folgt als Actschluss der grosse Chor »Erfüllt den Tag mit Festesglanz und zahmenvoll sorget Freuden voll«. Der ganze Act verläuft wie auf

*) Hat doch der jüngste Uebersetzer des Sophokles, W. Jordan, der ihn Herren und Damen schreibt, für gut befunden, die drei Verse 1257—67 zu streichen!

der Bühne; man glaubt die Scene zu sehen und die Gestalten auf ihr; so klar, so lückenlos natürlich bewegt sich Alles, und der herrliche Chor zum Schlusse scheint nur da zu sein, um die Scene theatralisch abzuschliessen. Scheint dieser merkwürdig ausgeführte Chorsatz doch nur geschaffen als Beispiel eines griechischen festlichen Chortanzes, den er uns in einer Frische und zugleich in einer Idealität vorführt, wie kein anderes Musikstück aus den neueren Zeiten. Aber nun versuche man doch dieser Musik, in der jeder Ton tanzt und scherzt, doch einmal in Wirklichkeit im Chor auf der Bühne zu tanzen! Die Enttäuschung würde eine vollständige sein und könnte wenigstens das Gute haben, dass Manchem die Augen geöffnet würden. Indessen, was sich bei unbefangen ruhiger Betrachtung der Sache von selbst ergiebt, braucht man doch nicht erst aus einem verfehlten Experiment zu lernen.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Musikpraxis und -Theorie des 16. Jahrhunderts

(G. von Tucher.)

I.

Allgemeines. Ueber Aufführungen älterer Tonwerke.

Eine allseitig genügende Besprechung dieses Gegenstandes, sofern er ältere Tonwerke überhaupt betrifft, hat für den Unterzeichneten insofern etwas Missliches, da er vorzugsweise nur den Musikwerken des sechzehnten Jahrhunderts Interesse und Studium zugewendet hat, bei welchen sich aber nicht von Feststellung allgemein gültiger Grundsätze handeln lässt, ohne einzugehen in das Wesen und den Geist dieser unserer Zeit fremd gewordenen und vielfach missverstandenen Kunst, was auf erschöpfende befriedigende Weise in dem engegezogenen Rahmen eines Artikels nicht so leicht ist. Das Oratorium wäre hiernach von der hauptsächlichen Besprechung auszuschliessen, weil, was man jetzt gewöhnlich darunter versteht, in jener Periode so viel als gar nicht existirt hat, das Oratorium von der Zeit seiner Ausbildung an aber bereits so eingehend und trefflich besprochen worden ist, dass es an sich schon schwer fallen würde, hierüber viel Neues zu sagen.

Die Kunstwerke des 16. Jahrhunderts gehören derjenigen Musikgattung an, die man contrapunktische nennt, ein Name, aus welchem schon mancher Musikfreund, der derselben noch nicht ernstlich seine Aufmerksamkeit zugewendet hat, erschrickt, und in der That erfordert das befriedigende Verständniss das Aufgeben eines guten Theils desjenigen, was ihm in unserer Musik lieb und werth geworden ist. Eine jede Kunstentwicklung ist ein Product ihrer Zeit, steht uns deshalb ebenso nahe oder fern wie diese. Macht sich nun das bei den Producten der bildenden Kunst der Zeit vor dem 17. Jahrhundert schon mehr oder weniger geltend, so muss es in noch viel höherem Maasse bei den Werken der Tonkunst hervortreten, weil diese vorzugsweise die Kunst des Gemüthslebens ist, das in seinem Gemüthsleben dem reflectirenden Verstand nur äusserlich, meist aber keinen Einfluss gestattet, wie es sonst bei den Productionen aller anderen Künste und deren Genuss der Fall wohl noch völlig ist.

Gemüthsleben ist geistiges Leben, die Erzeugnisse desselben sind Werke des Geistes; so auch die echte Musik, als welche nur die Gemüther, die für deren Wirkungen empfänglich sind, auffassen und durch sie in ihren Empfindungen angeregt, aus dem Bereich der Noth und der Bedürfnisse des Alltagslebens erhoben und hingerissen werden, wenn gleich das nicht Resultat des selbstbewussten Denkens ist, wie denn auch jene Producte nicht demselben entstammen.

In einer Periode, in welcher die Kunst ihre wahre Bestimmung erfüllt, d. h. das Tiefste zum Ausspruch bringt, was das Volk in sich trägt, wo also der schaffende Künstler nur der Dolmetscher des Gemüthslebens des Volkes ist, wird dem einzelnen Individuum das Verständniss der Intentionen des Kunstwerks leicht; denn es ist das ihm sein Eigenes, wenn gleich an und für sich das blos natürliche Gefühl noch derjenigen Bildung bedarf, die es zur Aufnahme des im Kunstwerk sich entfaltenden Gemüthslebens befähigt. In weit höherem Maasse ist das aber eine unabweisbare Nothwendigkeit bei Producten, die einer fern liegenden und uns mit ihren Empfindungen, Anschauungen und Gemüthsäusserungen des Volks fremd gewordenen Zeit angehören. Hier genügt die Weise eines blos passiven Aufnehmens des in unserer Zeit meist sich geltend machenden Amusements-Interesses nicht. Die das Verständniss des Kunstwerks im allgemeinen bedingende Bildung setzt hier eine besonders ernste beharrliche Geistesthätigkeit voraus, was eine Hingabe mit Vertiefen des Gemüths in den im Tonwerk sich offenbarenden Gehalt.

Bei jeder wahren Kunstmusik, sie mag einer älteren Periode oder der Jetztzeit entstammen, sind Töne, Melodien, Harmonieverbindungen, Tonfarbe, Instrumental- und Vocaleffecte u. dgl. nicht das Wesen, sondern nur die vermittelnde Form, die körperlich reale Umkleidung des Gebildes, durch welches alles erst ein Tonwerk zu einem Gebilde der Kunst sich erhebt. Dieses Wesen liegt in dem, was der Musiker Motiv, Thema, Subject auch bedeutsam Gedanken nennt, der der Träger ist der Empfindung, das Lautwerden der Zustände und Stimmungen des Herzens in seiner zweifellosen Tiefe und Innigkeit. Das Hervortreten dieses Gedankens und dessen Entwicklung zu einer durch den Rhythmus vermittelten organisch gegliederten, die Einheit des Unterschiedenen darstellenden Ganzen ist die Melodie, der die Harmonie als Ausdruck ihrer seelenvollen Innigkeit, als ein Darlegen ihres innerlichen Lebens zur Seite tritt, wo der einzelne Ton für sich in dem Mitklingen seiner Naturtöne den in ihm wohnenden Dreiklang erkennen lässt, welcher in der melodischen Verbindung der Töne zu einer Harmonie von Accorden sich gestaltet, die bald mehr bald weniger gesondert hervortreten oder in der Führung begleitender Stimmen sich verbergen.

So hat sich die Musik seit dem 17. Jahrhundert ausgebildet. Ganz anders war sie vor dieser Zeit beschaffen, doch aber als selbständige Kunst theoretisch wie praktisch in sich entwickelt, ausgebildet und abgeschlossen.

Sie war zunächst und hauptsächlich Gesangsmusik und zwar kirchliche, nicht blos nach den Textesworten religiöse Empfindungen aussprechende geistliche Musik, sondern hatte ihre wesentliche Bestimmung der Liturgie der katholischen Kirche zu dienen, deren Gottesdienstformen auch die lutherische Kirche in jener ganzen, so auch die eigentliche Blüthezeit dieser Kunst umfassenden Periode beibehielt; jedenfalls schloss sich die in dieser Kirche eingeführte Musik im Geist und Ausdruck den hierzu bestimmten Gesängen an. Alles was für andere, insbesondere weltliche Zwecke geschaffen wurde, war nicht blos verhältnissmässig wenig, sondern auch nicht im Stande sich eigene Ausdrucksformen zu schaffen, konnte diese daher nur vom Kirchengesang entlehnen. Jedoch soll hiebei nicht unerwähnt bleiben, dass sich unter den Madrigalen, besonders den Tanzliedern, Gesänge mit einem frischen Rhythmus finden, die den reizendsten Compositionen neuerer Zeit an die Seite gesetzt werden können.

Was der Glaube dem unbefangenen Gemüthsleben gewährt, dessen uns bewusst zu werden und uns darin, sowie in göttlicher Gemeinschaft der so gläubigen Seelen Verbundenen geistlich und sittlich zu erkräftigen, ist Zweck und Gegenstand des kirchlichen Gottesdienstes. Hiernach ergiebt sich die nahe Verwandtschaft der Religion und der Kunst, welche auch keine andere Aufgabe hat als Darstellung des Göttlichen, Idealen, Göttlichen in den Gestaltungen von Zeit und Raum, die Vermittlung des Himmlischen mit dem Irdischen, die Erhebung des Gemüths aus der blossen Zeitlichkeit. Hat die Kunst diese ihre Aufgabe zu lösen, um den ihr verwandten Zwecken der angegebenen kirchlichen Gemeinschaft zu dienen, so ist es nicht schwer zu erkennen, wie sich der schaffende Künstler hiebei zu verhalten hat, wenn er ein dem Wesen der Kirche nach der angegebenen Bedeutung entsprechendes Tonwerk bilden will. Er hat nicht, wie es ausserdem der Fall ist, seine subjective Empfindung, das ihm Eigene und Eigenthümliche und das eben nur als solches zu geben, beim Gesang nicht die Textesworte so wie er sie aufgefasst und verstanden hat und welche Empfindungen diese in ihm erweckt zum Ausgangspunkt seines Schaffens zu machen, sondern er hat eigentlich die Stimmung der ganzen Gemeinde bei der gottesdienstlichen Handlung oder Feier in Tönen auszusprechen, für welche sein Werk bestimmt sein soll; er hat zu diesem Zweck nach Versenkung des eignen Gemüths in das geistige Leben der Kirche das hieraus gewonnene Verständniss des wahren Wesens des gottesdienstlichen Acts oder der Bedeutung des Festtags in allen Gliedern der feiernden Gemeinde zu vermitteln und auf solche Weise gewissermassen im Namen der Kirche in der wortlosen Sprache des Gemüths die Gemüther für die Aufnahme des göttlichen Lebens zu erheben und zuzubereiten. Können die Ausdrucksformen in dem Tonwerk allerdings nur als sein Eigenthum, als Product seines Könnens, seiner Begabung und Eigenthümlichkeit betrachtet werden, so ist deren Gehalt doch nicht das Seinige, sondern ein ihm von der Kirche Gegebenes oder was dasselbe ist vom Geiste der in Christo verbundenen Gemeinde Ueberkommenes. Hieraus folgt, dass das, was oben als das Wesen der Melodie angegeben worden ist, in seiner gedoppelten Beziehung zurücktritt, indem es sich hiebei nicht nur von der blos subjectiven Empfindung des Tonsetzers nicht handelt, sondern auch das rhythmische Moment hier eben so wenig an seinem Platz sein kann, als es dort als wesentliche Bedingung der Schönheit erscheint. Die alte Musik kennt auch in der That keinen anderen Rhythmus, als den in dem Verhältniss der einzelnen Taktglieder zu einander besteht. Der weiters gegliederte, dem Volksgesange sowie aller weltlichen, daher auch der modernen Musik angehörige melodische Rhythmus ist nur eine Ordnung von Zeittheilen, eine im Nacheinander ein Entstehen und Vergehen, eine Darstellung der Unruhe und Flüchtigkeit des zeitlichen Lebens, welche als eine der Liturgie dienende Kunstdruck dem kirchlichen Charakter nicht entspricht, anders freilich bei dem kirchlichen Gemeindegesang, denn dieser vertritt immerhin ein subjectives, wenngleich allen Gemeindegliedern gemeinsames Element, daher tritt auch in ihm die rhythmische Gestaltung hervor, aber getragen und gebunden durch den Geist der Kirche. Die äussersten Gegensätze der Kirchenmusik, Tänze und Märsche, sind dagegen vorherrschend rhythmisch, der Trauermarsch mit seinem Rhythmus.

(Fortsetzung folgt.)

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XXX.

(Eine Erklärung.) Auf eine in Nr. 3 dieser Zeitung (Beethoveniana XIII, Seite 18) gebrachte Bemerkung, in welcher eine in der Arie der Marzelline im »Fidelio« vorkommende Stelle als nicht richtig bezeichnet und dafür eine andere Lesart aufgestellt wird, folgte in Nr. 5 (S. 80) eine von Herrn Dr. F. Bischoff in Grätz geschriebene »Berichtigung«, in welcher auf Grund einer von Beethoven revidirten Abschrift die Richtigkeit

der in Nr. 3 vertretenen Lesart in Zweifel gezogen wird. Es liegt mir nun ob, zu erklären, worauf sich die in Nr. 3 als richtig bezeichnete Lesart gründet. Sie gründet sich auf eine im Archiv des Kärnthnerthor-Theaters in Wien befindliche geschriebene, von Beethoven revidirte und von ihm im Jahre 1814 für das Kärnthnerthor-Theater zusammengestellte Partitur. In dieser Partitur, welche, weil für die Aufführungen im Kärnthnerthor-Theater bestimmt, naturlich auch die dafür bestimmte Lesart enthält, lautet die Stelle übereinstimmend mit der in Nr. 3 angegebenen Lesart, nur mit dem unwesentlichen Unterschiede, dass die Corona in der Singstimme nicht über der ersten Note, sondern über den ersten zwei Noten angebracht ist (mit hinzugefügtem Instrumental-Bass) so:

gleich lich wer-den

p colla voce

Dass nun diese Lesart nicht richtig oder nicht gültig sei und derjenigen, welche die Stelle in dem in Grätz befindlichen Manuscript enthalten hat, weichen müsse, kann ich nicht eher zugeben, als bis bewiesen wird, dass dieses Manuscript einer späteren Zeit angehöre oder aus irgend einem Grunde mehr authentischen Werth besitze als das Manuscript im Kärnthnerthor-Theater. Die in jenem Manuscript vorgenommene Aenderung an und für sich kann nicht entscheiden und nicht allein den Beweis ihrer Endgültigkeit liefern. Beethoven hat nicht selten zwischen verschiedenen Lesarten geschwankt und schliesslich eine früher verworfene beibehalten. Das kann auch hier der Fall gewesen sein und ein solcher Fall soll im nächsten Artikel vorgelegt werden.

XXXI.

(Eine Stelle im ersten Satz der achten Symphonie.) Die Original-Manuscripte der Werke Beethoven's geben den Beweis von den vielen Aenderungen, welche Beethoven nachträglich darin vornahm, auch wenn ein Werk im Ganzen fertig war. Es kommt aber auch vor, dass solche Aenderungen nicht im Original-Manuscript, sondern nur in einer zum Druck oder zu einer Aufführung bestimmten Abschrift vorgenommen wurden. Dieser Umstand lässt nicht immer das Original-Manuscript als massgebend erscheinen und erschwert nicht selten die Herstellung einer endgültigen Lesart. Ein solcher Fall wurde schon früher (Beethoveniana IV) vorgelegt. Ein anderer Fall betrifft eine im ersten Satz der Symphonie in F-dur Op. 93 (Takt 13 bis 18 vom Anfang) vorkommende Stelle. Diese Stelle lautet in einem Skizzenbuche so:

Im Original-Manuscript ist sie der ersten Violine so vorgeschrieben:

ritard. a tempo

(Die zweite Violine geht in der Unteroctave mit.) Beethoven hat also hier eine in der Skizze vorkommende gebundene Achtel-Note in eine Pause verwandelt. In den bei den ersten Aufführungen gebrauchten geschriebenen und von Beethoven durchgesehenen Orchester-Stimmen erscheint die Stelle nun wieder mit der gebundenen Achtel-Note, nämlich so:

ritard. a tempo

Ebenso findet sich die Stelle in der im Jahre 1816 bei S. A. Steiner und Comp. in Wien erschienenen, von Beethoven corrigirten Partitur. Uebereinstimmend damit ist auch eine geschriebene, von Beethoven verbesserte und später zum Druck beförderte Bearbeitung der Symphonie für Pianoforte zu zwei Händen. Nun kann sich diese Uebereinstimmung nur durch die Annahme erklären, dass besagte geschriebene und gedruckte Exemplare nicht das Original-Manuscript, sondern eine Abschrift, in welcher Beethoven die Stelle wieder so geändert hatte, wie sie in der Skizze vorkommt, zur Vorlage gehabt haben. Dass nun die Lesart der geschriebenen Orchester-Stimmen u. s. w. und nicht die des Original-Manuscripts als die endgültige zu betrachten ist, kann keine Frage sein. Bei der gegen Ende des Symphoniesatzes in anderer Tonart und etwas anders vorkommenden Parallelstelle stimmen Original-Manuscript, geschriebene Stimmen, gedruckte Partitur u. s. w. überein.

XXXII.

(Die ausgenommenen zwei Takte im dritten Satz der Cmoll-Symphonie.) Man darf als bekannt voraussetzen, dass die zwei überzähligen Takte, welche in der alten Leipziger Ausgabe der fünften Symphonie (Partitur S. 128) in folgender Stelle

arco

pp

NB

u. s. w.

vorkommen und welche hier mit NB bezeichnet sind, dadurch hineingekommen waren, dass in der zum Stich gegebenen Abschrift nach jenen zwei Takten ursprünglich ein Wiederholungszeichen gestanden hatte, welches aber später beseitigt wurde, und dass die zwei Takte, als zur erst beabsichtigten Wiederholung gehörend und mit der Ziffer 1 (prima volta) bezeichnet, aus Versehen stehen geblieben waren. Dass nun wirklich das später beseitigte Wiederholungszeichen früher gültig war und dass bei der ersten Aufführung der Symphonie (am 22. December 1808) Haupttheil und Trio des dritten Satzes nicht einmal, sondern zweimal gespielt wurden, bevor der verkürzte und zum Finale überleitende Haupttheil wiederkehrte, das geht aus den vorhandenen geschriebenen Orchester-Stimmen, welche damals gebraucht wurden, hervor. In diesen Stimmen*) sind Haupttheil und Trio zweimal (der erste Theil des Trios jedesmal mit Wiederholungszeichen)**) vollständig ausgeschrieben. Die Stelle, wo zur ersten Wiederholung vom Anfang an übergeleitet wird, lautet in der Violoncell- und Bass-Stimme so:

arco

pp

u. s. w.

Die Stelle, wo zur zweiten Wiederholung des veränderten und gekürzten Haupttheils übergeleitet wird, lautet so:

---

*) Sie waren in Beethoven's Besitz und wurden bei der Auktion seines Nachlasses von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien angekauft. Im Auktions-Verzeichniss sind sie unter Nr. 197 eingetragen. Auf einer Stimme ist diese Nummer noch ersichtlich.

**) Wenn man die Partitur der Breitkopf und Härtel'schen Gesammt-Ausgabe zur Hand nimmt, so kann man sich nach dem 91. Takt auf Seite 14 ein Wiederholungszeichen denken, welches auf den nach dem ersten Takte auf Seite 91 stehenden Wiederholungszeichen zurückweist.

Später wurde die vollständige Wiederholung des Haupttheils und Trios beseitigt. Die ungültigen Stellen wurden durchstrichen oder mit Papier überklebt. Auf der Rückseite eines dieser aufgeklebten Papiere findet sich eine Stelle aus einem Arrangement der Symphonie in A-dur. Daraus ist zu entnehmen, dass die Kürzung des Satzes (in den geschriebenen Stimmen nämlich) frühestens 1814, dem Compositions-Jahre der siebenten Symphonie, vorgenommen wurde. Der Satz erhielt damit ganz die jetzige Form. Von einem Vorkommen der weiter erwähnten zwei überzähligen Takte kann keine Rede sein.

Man hätte erwarten sollen, dass, als in die Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom Jahre 1846 (S. 484) eine Stelle aus einem Briefe eingerückt wurde, in welchem Beethoven jene zwei Takte als ungültig erklärt, ihre Ungültigkeit allgemein anerkannt worden wäre. Anders dachte Schindler; er opponirte. Es sind aber noch Andere gekommen (z. B. Marx in seinem »Beethoven«) und es werden voraussichtlich noch Andere kommen, die sich auf Schindler's Angaben stützen und für die ausgeschiedenen Takte ihre Lanze einlegen. Herausforderung genug, wir heben aus Schindler's grösstentheils aus leeren Einwendungen bestehender Gegenschrift einige Behauptungen, die durch bisherige Erörterungen noch nicht beseitigt sind, zur Widerlegung heraus.

Schindler erzählt (Biogr., 3. Aufl., II. 324), Beethoven habe mit ihm im Jahre 1823 die C moll-Symphonie durchgenommen und keine Bemerkung über die zwei Takte gemacht. Schindler bemerkt dabei: »Wie hätte vollends sein scharfes Auge diesen groben Bock in der erst um jene Zeit (Anfangs der 20ger Jahre) erschienenen Partitur übersehen und ungerügt lassen können? Dieser Umstand ist besonders wohl zu beachten.« Nun erschien aber die Partitur (und das ist die erste und einzige), in welcher die zwei Takte vorkommen, erst im Januar 1826 *). Schindler's Erzählung kann also nicht wahr sein.

Schindler appellirt schliesslich an die Wiener Tradition. Er beruft sich (S. 313) auf Musiker aus Beethoven's Zeit, die im Jahre 1846 noch in Wien lebten, sagt, dass Umfrage bei ihnen gehalten und das »Ergebniss«, dahin lautend, dass der einzige der in den *Concerts Spirituels* thätig gewesenen Musiker einer Auffassung in den gedruckten Orchester-Stimmen sich habe erinnern können, in der »Wiener Zeitschrift« 1846 bekannt gemacht sei. Wir haben ein solches »Ergebniss« in genannter »Wiener Zeitschrift« vom Jahre 1846 nicht finden können. Was aber die Wiener Tradition im Jahre 1814 anbetrifft, so lässt sich Folgendes entgegen halten. Die C moll-Symphonie wurde am 7. und 11. November 1841 in den ersten von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien abgehaltenen grossen Musikfest aufgeführt. Die dabei gebrauchten und eigens dafür geschriebenen Stimmen werden in zwei Päcken im Archiv genannter Gesellschaft aufbewahrt und in diesen Stimmen stehen die zwei Takte nicht und haben auch von Anfang an nicht darin gestanden. Das sind zwei Päcke Beweise gegen Schindler. Sie beweisen, dass in Wien die zwei Takte schon fünf Jahre früher als anderwärts ausgeschlossen waren, was nur entweder durch eine auf eine mündliche Aeusserung Beethoven's zurückzuführende Tradition oder dadurch zu erklären ist, dass die zwei Takte auf Grund der eingangs beschriebenen alten geschriebenen Orchester-Stimmen weggelassen wurden.

*) Eine Anzeige von dem bevorstehenden Erscheinen der Partitur findet man im Intelligenzblatt zur Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom December 1825. Als erschienen wird sie in dem Blatte vom Januar 1826 angezeigt.

Jedenfalls kann die Umfrage, welche Schindler im Jahre 1846 bei den Wiener Musikern halten liess, keine genaue gewesen sein. Das Ergebniss würde sonst gegen ihn ausgefallen sein.

XXXIII.

(Die einundfünfzigste Sonate.) Die Sonate in A-dur Op. 47 wurde bei ihrem Erscheinen als die einundfünfzigste und die in F moll Op. 57 als die vierundfünfzigste »Sonate« bezeichnet. Carl Czerny bemerkt in seiner Pianoforte-Schule (3. Theil, S. 88) in Betreff dieser Bezeichnung, dass Beethoven alle Werke eingerechnet habe, welche bis dahin (1804 und 1807) in Sonaten-Form geschrieben waren, also auch die Trios, Quartette u. s. w. Nur auf diese Weise ist jene Bezeichnung erklärbar. Beethoven hätte die Sonate Op. 57 nicht als die vierundfünfzigste bezeichnen können, wenn er nicht auch die Symphonien Op. 21 und 36 und das Concert Op. 37 als Sonaten im weiteren Sinne angesehen hätte. Andererseits kann Beethoven nicht alle Werke eingerechnet haben, welche den Titel »Sonate« führten. Es wäre dann eine grössere Zahl als die angegebene erzielt worden. Ausgeschlossen mag er natürlich diejenigen »Sonaten« haben, welche nicht ganz der Sonaten-Form angehören, z. B. die Sonate Op. 26 mit den Variationen zu Anfang, die Sonaten Op. 27, welche auch als Phantasien bezeichnet sind, die »*Deux Sonates faciles*« Op. 49, welche als Sonatinen zu betrachten sind u. s. w. Andere Erörterungen und einige Zweifel bei Seite lassend, folge hier eine von einem unserer Freunde versuchte Zusammenstellung derjenigen 50 Werke, welche Beethoven bei Abfassung des Titels der Sonate Op. 47 als »Sonaten« angesehen haben mag.

Die Symphonien in C-dur und D-dur	2 Werke
Das Septett Op. 20	1 –
Die Streichquintette Op. 4 und 29	2 –
Die Streichquartette Op. 18	6 –
Die Streichtrios Op. 9	3 –
Die Pianoforte-Concerte in C-dur, B-dur und C-moll	3 –
Das Quintett für Pianoforte u. s. w. Op. 16	1 –
Die Trios Op. 1 und 11	4 –
Die Sonaten für Pianoforte und Violine Op. 12, 23, 24, 30 und 47	8 –
Die Sonaten für Pianoforte u. Violoncell Op. 5	2 –
Sonate für Pianoforte und Horn Op. 17	1 –
Die Pianoforte-Sonaten Op. 2, 7, 10, 13, 14, 22, 28 und 31	15 –
	Zusammen 48 Werke.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Friedrich Riegel, Praeb. Organist in Breslau. Kirchliches Orgelspiel. Eine Auswahl von Orgelstücken vorzugsweise der namhaftesten Meister des 16. und 17. Jahrhunderts. Nach den Kirchentonarten und in fortwährender Uebung von kürzeren und leichteren zu längeren und schwereren Sätzen gesammelt. 1. Heft. Dorische Tonart. Breslau, Weger. 1862. 64 S. 4°.

Der im kirchlichen Tonsatz wohlerfahrene Professor Riegel, dessen Arbeit an Schoeberlein's grossem liturgischem Werk anerkannt ist, hat in vorliegender Sammlung etwas Werthvolles gebracht, was richtig angewandt dem kirchlichen Orgelspiel grosse Frucht bringen wird. Es sind 123 Tonsätze von 43 Meistern, darunter viele unseren Zeitgenossen unbekannte oder selten zugängliche. Der Inhalt ist, wie die Ueberschrift andeutet, zunächst zum Lehrfache ausgewählt, aber in dem höheren Sinne, dass das Beste, was die Schule giebt, etwas mehr als Schule sein soll, oder umgekehrt, dass nur Gegen-

den und Gehaltvollen das richtige Futter ist, woran die Jugend gedeihen kann — denn Alles, was nur für die Schule gut ist, um nachher vergessen zu werden, ist auch für die Schule zu schlecht. Ein einsichtiger Freund des liturgischen und künstlerischen Bedürfnisses als thätiger Geistlicher kündig. Bessert sich darüber: »Unsere jungen Orgel-Aspiranten bedürfen mehr als ein Mensch eigen kann nach consistenter Speise nach Halt und Fülle, Wahrheit und Wahrheit, es ist alles mitunter geworden ist wie Träber, woran ein selbstgefälligeres Zeitalter sich zum Schelte gesättigt hat. Manches, was einst classisch hiess, gilt nicht mehr dafür, man lernt nichts Rechtes, weil das Geleierte nicht das Rechte schafft — — Freilich ist der lahmende Schlummel an dem geraubten Schatz nicht zu finden bei den Bereigentümern der Hugenotten, Afrikanerin und Meistersinger ... wie sollte das Gesicht solcher Zöchlinge die heilige Zucht der lebendigen Tradition über sich ergehen lassen?« —

Mag auch dieses Wort das bittere eines Liebessermes schriger lauten als es in der That berechtigt scheint, sicherlich wird noch manch Wasser zum Meer hinrinnen, bevor unsere leitenden Behörden es den Kunstschulen zur Pflicht machen, statt der heut üblichen Langfingerei vielmehr diejenige Sang- und Orgelkunst zu lehren, welche dem gemeinen Christenvolk wahrhaftig Erbauung bringe. Danken wir also einstweilen denen, die mit Hoffnung säen und den Erfolg einem Anderen überlassen. Schon seit mehr als 60 Jahren hat Franz Commer in Berlin werthvolle Orgelsachen veröffentlicht, die noch nicht so bekannt sind wie sie verdienen; ist ihre Tendenz auch mehr auf Historisches und Künstlerisches gerichtet, so eignen sich doch viele Stücke auch zu kirchlichem Vortrag. Auch das mustergültige Orgelspielbuch von Kocher, ausdrücklich für die Schule bestimmt, enthält werthvolle Sätze, die als Vor- und Nachspiel in der Kirche brauchbar und angezeigt sind. — Das vorliegende Riegel'sche Buch nun hat den eigenthümlichen Vorzug, die künstlerische und liturgische Richtung in einer gewissen Einheit des Stiles*) zu verbinden, indem es einfach verständliche Stücke zur Erbauung der Gemeinde bringt, nicht zur Förderung oder Bewährung irgend einer Virtuosität, so nur dann, dass man etwas heisst, was klar ohne Pfeiferei, aber mit innigem Vortrage das Bewusstsein zu Tage bringt. Keineswegs soll damit alles Spätere, was immer den Bereich des classischen Contrapunkts liegt, von der Schule ausgeschlossen sein; nur das Grundlegende, ohne welches die spätere Kunst nicht zu ergründen, die liturgische Herstellung nicht zu sichern ist, soll den Schülern und Kirchengemeinden eröffnet werden.

Die Tonsetzer, ausser Seb. Bach und Riegel alle den ersten Jahrhunderten seit der Reformation angehörig, sind überwiegend Italiener aus der älteren Kirche, doch ist der mindere Theil der evangelischen Tonsetzer durch ebenbürtige Tonsätze hinlänglich vertreten, um jenem Uebergewicht nicht zu unterliegen. Hier zu erwägen ist nicht gleichgültig, weil eben hier, im Gebiete der schönen Kunst, die abendländischen Kirchen eine Näherung zu einander haben, die ein sonderbarer Schwärmer die einzige heut mögliche Union nannte. Wie viel auch Wahres hieran sein mag, gewiss ist, dass in der (kirchlichen) Kunst die vielspältige Christenheit sich besser einversteht als irgendwo, ohne damit die Besonderheit der Völker und Bekenntnisse zu verwischen; vielmehr scheiden sich die Individualitäten mit wachsender Zeit immer bestimmter: aber je gründlicher durchgebildet die Sonderheit, desto fähiger ist sie, edle Werke zu erzeugen, die über den beschränkten Raum ihrer Heimath hinaus wachsen. Darum sind die frommen Meister von Rom und Wittenberg mit dauernden Kunstwerken geeigneter als irgend eine andere Kirche, und darum sind sie allein fähig, nicht nur das Ganze zu begreifen, sondern auch den einzelnen Gegner zu verstehen, lieben und ehren.

Von lutherischen Tonsetzern sind in Riegel's Buch sechs würdig vertreten: Heinrich und Sebastian Bach, Eberlin, Hassler, Pachelbel, Mich. Prätorius, Froberger und Kerl; geborene Sachsen, mögen auch lieber geboren, doch ist es nicht so beglaubt wie bei den anderen. Leicht erkennt man bei Hassler und S. Bach die Lust am deutschen Kirchenlied; dreimal ist die Weise »Vater unser im Himmelreich« zum fugirten Thema gewählt; sogar der katholische Orl. Lasso, dessen Motetten oft an deutsche Lieder anklingen, hat hier (S. 74) die erste Zeile »Was mein Gott will, das gescheh allzeit« zum Thema eines markigen Präludiums genommen. — Die Themen der übrigen scheinen meist frei gewählt; doch mögen manche aus alten Cantus firmi entlehnt sein.

Sehr erwünscht wäre, sowohl in diesem als in vielen anderen Fällen über Original und Quelle Nachweis zu erhalten; dies gilt insbesondere von den [illegible] Sätzen, die eine vocale Anlage verrathen. Es ist nicht philologische Neugier allein, die solchen Nachweis wünscht; es hilft auch zum Lernen und Weiterdenken, die Urgestalt mit der umgewandelten zu vergleichen. So ist z. B. von Palestrina und Anerio schwerlich etwas rein Instrumentales hinterlassen; wird dem Anfänger bemerkt, ein Werk erhalten, so hilft es ihm zur Unterscheidung des Gesungenen und Gespielten.

Von den einzelnen Stücken genauer zu berichten, würde ohne weitläufige Beispiele wenig helfen; heben wir nur das Wichtigste heraus. Der ziemlich unbekannte Fasolo hat die grösste Zahl im Buche, 23 Tonsätze; er verdient es wohl wegen der leichten Gänge und anmuthenden Factur; ungewöhnlich für seine Zeit (1640) ist die häufigere Einführung von Tertenschlüssen z. B. S. 87. 88. — Ihm zunächst steht Frescobaldi mit 14 Sätzen, von durchgängig strenger Arbeit und ernstem männlichen Tone; auch Halb-Instrumentales tritt hervor, namentlich in der chromatischen Fuge S. 37, die wie manches Andere z. B. von Muffat und Seb. Bach nicht mehr reines Dorisch, sondern modernes Moll zur Grundlage haben. (Von S. Bach hat wohl nur die berühmte Toccata, welche modo dorio überschrieben ist, die alte Tonart zur Grundlage, wenn sie auch oft darüber hinausgeht.) — Von freudig heroischem Grundzug, der Hassler eigenthümlich ist, nehmen wir auch hier wahr: das schöne Präludium S. 59; von allen gegebenen Stücken des längste scheint ursprünglich instrumental, nicht sowohl wegen unsingbarer Stellen, als wegen der rhythmischen Anlage. Der letzte Satz von Ivo de Vento könnte wohl einem Madrigal entlehnt sein; er ist sehr sangbar und anmuthig.

Für die zu erwartenden späteren Hefte würden wir den fleissigen Herausgeber dringend darum bitten, etwas mehr für die Bequemlichkeit der Leser zu sorgen, erstlich durch alphabetische Register, zweitens durch vollständige Quellen-Angabe, drittens dadurch, dass dem an Händen und Füssen gebundenen Organisten das Umblättern selten im Takt erspart werde. Die Ausstattung ist so trefflich, ja glänzend, dass auch so bescheidene Wünsche wohl ihre Statt finden mögen. Der Druck ist correct; ausser den am Schluss angeführten Errata bemerkten wir noch S. 23 Z. 7 T. 3, wo der Bass B statt H zu singen hat, ebenso das Sopran S. 55 Z. 3 T. 4 — und die unbequeme Stellung der Pausenzeichen S. 71. 76.

F. Krüger

---

*) Nur würden wir ungerne und ungenommen finden, wenn in etwaigen späteren Heften die Einheit der Tonart nicht erzielt würde. Ein hoch fahr lang verwerfen wenn dann — das ist eine harte Zumuthung für ein junges Gehör.

Berichte Nachrichten und Bemerkungen

* **Frankfurt a. M.** 19/. Das vorletzte Concert des Museums brachte unserer Erstellung die hier noch nicht gehörte Ouverture zu »Julius Cäsar« von R. Schumann. Der Anfang des Werkes zeigt den Componisten in seiner energischen Weise, welche man bei seinen Instrumentalwerken so häufig findet, bei seinen grösseren Gesangwerken nicht selten mit Bedauern vermisst. Jene Ouverture aber schien mir für mich etwas Einleitungsmässiges; ich wartete lange auf einen Gedanken, der nicht kam; möglich, dass bei öfterem Hören der Eindruck anders wird; namentlich kann die Ouverture vielleicht als wirkliches Einleitungsstück, wenn das Trauerspiel darauf folgt, besser am Platze sein. Einige Mitglieder des Cäcilienvereins sangen hierauf gemischte Quartette: »Wanderers Nachtlied« von Hauptmann und »Im Gebüsche« von Schumann. Herr Hugo Heermann trug Mendelssohn's Violinconcert mit grosser Reinheit, Sicherheit und Nuancirung vor. An zwei weitere Quartette — von Mendelssohn — schloss sich das Adagio aus Spohr's neuntem Concerte, von Herrn Heermann mit besonderer Zartheit gespielt. Den zweiten Theil bildete Beethoven's achte Symphonie. — Auch der letzte Abend des Museums brachte noch einige für uns neue Nummern. Zunächst das Violoncell-Concert von Schumann. Der Componist hat hier offenbar die Idee, das Orchester aus seiner dienenden Stelle heraustreten zu lassen, so dass das Soloinstrument untergeordnet, bei weitem nicht gegenüber zu stellen, sondern es mit ihm zusammen zu verarbeiten. Hieraus entsteht denn ein Orchesterstück mit obligatem Violoncello, eine Musikgattung, mit welcher ich mich vorläufig nicht befreunden kann. Herr Grützmacher aus Dresden that sein Möglichstes, das Stück zur Geltung zu bringen. Wenn er mit der »Fantasie« eigener Composition grösseren Beifall erntete, so spricht dies allerdings noch nicht für den grösseren Werth derselben, aber eine entgegengesetzte Behandlung des Instrumentalen immerhin ein nicht zu verkennender Vorzug. Die »Liebeslieder«-Walzer für Pianoforte zu vier Händen und für vier Singstimmen von Brahms waren die weitere Novität. Es war eine eigenthümliche Aufgabe, eine Anzahl Gedichte von zarten süssen Versmassen in das Walzertakt, so frei er auch behandelt ist, hineinzuzwingen. Eine Brahms an allen schweren Aufgaben unserer Kunst Gescheut hat ist hinlänglich bekannt. Hier muss aber doch die Frage erhoben werden, warum man sich überhaupt eine solche Aufgabe stellt. Brahms hatte in erster Linie das Bestreben, das Unwahrscheinliche im Tanzgesange zu vermeiden. Dadurch sind einige Rhythmen hie und da Texte nach ganz anders hätten gestalten lassen, höchst gezwungen geworden. Allerdings klingt das noch Nichts weniger als nach Walzer, aber dann muss ich abermal fragen: warum es denn doch Walzer sein soll? Dass das Werk übrigens interessant und merkwürdig ist, gehört immerhin zu und seine Vorführung war dankenswerth, gleich wie aller Orchestervorstellung dieses Winters. Zum Beginn dieses letzten Museumsconcerts wurde Mendelssohn's Meeresstille-Ouverture, zum Schlusse die gesammte Egmont-musik — Clärchen: Frl. Hausmann aus Karlsruhe — vorgetragen. (Schluss folgt.)

* (Ein Memoiren von Berlioz.) Ueber das Nachlasswerk des seltsamen französischen Musikers und Musikschriftstellers bringt die »Neue fr. Presse« nachstehende kurze Mittheilung: »Die Memoiren des Berlioz sind zwar schon vor längerer Zeit erschienen, wo erfahren aber erst nachträglich ihre Würdigung. So beschäftigte sich erst jüngst die Independance belge mit den Confessions dieses Mannes, der bei der ungewöhnlichsten Begabung, die ihm Niemand bestreiten wird, dennoch so manche seiner Gebrechen hat und zu Grunde ging. Mit weniger Selbstüberschätzung und bei einer haltigeren Lebensanschauung würde er jedenfalls sicherer das Tendenzen, die er sein Lebtag nach Geltung verschafft haben. Weil er auf sein Ziel erbwertigsten Ernstes und mit verbitterten Sinne losging, schlug ihm sein Streben in Grosses und Ganzes fehl, und er musste sehen, dass fremde Hände von dem Acker, den er im Schweisse seines Angesichts gepflügt hatte, die Früchte ernteten. Eigentlich ist Berlioz, wenn man überhaupt das in einer Zuchthäusler erfundene Wort »Zukunftsmusik«*) gelten lassen will,

*) Das Wort ist nicht in einer Zuchthauszelle von den Zukunftleuten erfunden. Schon Wagner hat sich in einem Briefe an Berlioz bei Gelegenheit seiner Pariser Tannhäuser-Aufführung dagegen verwahrt und die Erfindung des Wortes »Zukunftsmusik« dem richtigen Vater zugesprochen, nämlich dem verstorbenen Professor Bischoff in Cöln, dem Herausgeber der früheren Niederrheinischen Musikzeitung. Bischoff war aber kein zukünftiger Zuchthäusler, sondern, wie man sich wohl noch erinnert, ein Bewunderer der Classiker (als Cölner Schule mit eingeschlossen). D. Red.

der vorangehende Bahnbrecher für deren Richtung; als solcher aber sollte er den Kelch des Leidens bis zum Bodensatze leeren. Für die Musikal schuf er jene Grundsätze, die er hervorgerufen, gepredigt und realisirt hatte, fand sich wie eine geschlossene Gruppe von Jüngern und Anhängern zusammen. Man glaubte nicht an den neuen Cultus und man glaubte nicht an seinen Propheten. Er erschöpfte sich in verzweifelten Anstrengungen, und die kläglichen Zänkereien, die er veranlasste, gingen spurlos an dem Publikum vorüber. Da kam endlich der Tag, und das, was man »Zukunftsmusik« nannte, nahm das Interesse und die Aufmerksamkeit der Künstler und Kunstliebhaber in Anspruch; kampffertige Parteien bildeten sich und traten in die Schranken; eine gewisse Kunstform und Auffassung des musikalischen Dramas gestaltete sich zum Ereigniss für ganz Europa; seltsame Formen und Lehrmeinungen wurden leidenschaftlich vertheidigt und angegriffen. Jetzt aber nannte man nicht seinen Namen. Ein Anderer leitete und repräsentirte die Bewegung. Mehr als zwanzig Jahre blieb die Menge bei den neuen musikalischen Versuchen indifferent; zwanzig Jahre hatte Berlioz seine ganze Energie aufgebracht und seine Nerven angestrengt und erschüttert, um seinen Ideen Geltung und Nachdruck zu verschaffen. Und als diese musikalische Revolution ihren Wendepunkt fand, als man noch ein lustiges Kampfspiel der beiden Tage erlebte, verschwand er, wandert aus dem Platze, der jetzt dem Geehrter mehr war gesührt; an dem Tage, da eine Schule gab, war er nicht mehr oberster Leiter der Schule; ein Anderer war gekommen, über den man sprach, den man pries und beschimpfte, den die Gegner und Anhänger anerkannten. Armer Berlioz! Dieser Hohn des Schicksals war zu hart und empfindlich. — Berlioz hatte in einer Stelle seiner »Memoiren« ein gewichtiges Wort über das ganze allgemeine Handwerk, dem er, weil die Kunst sich einen gebieten hoden, für ihn hatte, mit Leib und Seele verfiel war: »Man gehe an's Feuilleton zu schreiben, Orchester zu leiten, Proben zu dirigiren, man kann sich acht, zehn Stunden mit dem Taktirstocke in der Hand, ohne ein Stück Instrument zu haben, Chorsänger zu üben, und ich soll ihnen den Takt geben, vorsingen und ihre Fehler heilen müssen. Mich löst Sprechen der Krampf meines ganzen Lebens; man kann mich wie einen Commissionär Notenpulte, Contrabässe und Harfen tragen, und ich soll wie ein Zimmermann Latten einsägen müssen; man werde es noch ferners so sehen, Nachtstunden zum Corrigiren der Kupferstecher und Copisten. Das Alles gehört zu meinem musikalischen Leben, — ich werde es ertragen, ohne mich zu beklagen und ohne es selbst zu bemerken, wie ja auch der Jäger hätte Hitze, Hunger, Durst, Sonnenbrand, Regengüsse, Staub, Koth und tausend andere Unannehmlichkeiten und Beschwerden erträgt; aber in alle Ewigkeit Feuilletons schreiben, um zu leben, nichts über nichts zu schreiben! Lauen armen Lob der unerträglichsten Langweile zu spenden. Heute von einem grossen Meister und morgen von einem Dummkopfe mit dem nämlichen Ernste und in derselben Sprache zu sprechen. Seine Zeit, seinen Verstand, seinen Muth, seine Geduld an diese Arbeit zu wenden, ohne den Gewinn mindestens zu haben, manche nicht abzustellen Vorurtheile zu beheben, die öffentliche Meinung aufzuklären, den Geschmack des Publikums zu läutern, Menschen und Dinge an ihren richtigen rangmässigen Platz zu stellen! Oh, das ist eben das Unternehmen der Verzweiflung. Besser noch »kreuzt Finanzminister eines verarmten Staates zu sein.« — In einigen Briefen, die Berlioz in seinen letzten Lebensjahren schrieb, zeigt sich die ganze Ermüdung und Niedergeschlagenheit dieses armen, gequälten Geistes. So schreibt er unter Anderem an eine Frau: »Ich lese wieder und wieder Shakespeare, Virgil, Homer, »Paul und Virginie« und Reiseberichte. Ich langweile mich, bitte schrecklich an einer Nervenkrankheit, die mich seit acht Jahren in Beschlag genommen und gegen die die Aerzte ihr Latein vergeudet haben. Abends, wenn die Schmerzen und die Leiden des Herzens und Geistes zu stark sind, nehme ich drei Laudanum-Tropfen und schlafe auf gut Glück ein. Wenn ich weniger krank bin und wenn ich mit die Gesellschaft einiger Freunde ersehne, gehe ich in die Nachbarschaft zur Familie des Herrn Damcke, eines deutschen Componisten von seltenem Verdienst, eines tüchtigen Professors, dessen Frau ein Engel an Güte ist, einem Goldherzen ist. Man rückt sich nach meinem Namen, salonirt oder plaudert oder reicht man Knorre am Coupé, und dem ich den ganzen Abend ausgestreckt ruhe, ohne auch nur ein Wort zu sprechen und mich mit meinen herben Gedanken beschäftigend. Das ist Alles, Madame. Ich schreibe nichts mehr, ich componire nichts. Der musikalische Weiser Paris und auch anderswo sinkt auf dieselbe Weise, wie Ihre Schwester gesagt. Ein Künstler protegirt das Meisterwerk, gehört werden, erregt meinen Ekel oder versetzt mich in Wuth. Das würde eben beweisen, dass ich noch nicht völlig todt bin.«

ANZEIGER.

[78] Bei A. Marcus in Bonn erschien und ist in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Die
Musikalischen Schätze
der
Königlichen und Universitäts-Bibliothek
zu
Königsberg in Pr.
aus dem Nachlasse Friedr. Aug. Gotthold's
Nebst Mittheilungen
aus dessen musikalischen Tagebüchern.

Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie der Tonkunst
von
Jos. Müller.
Erste Lieferung.
Preis 2 Thlr.
(In Subscription 1 Thlr. 10 Ngr.)

---

[79] Eine **Violine**, echter Guarneri, aus einem Nachlass, ist preiswürdig zu verkaufen.
Näheres bei Herrn **von Hagen**, Magdeburg, Johannis-Kirchhof 2.

---

[80] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

W. A. MOZART.

Adagio für zwei Clarinetten und drei Bassethörner. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 12½ Ngr.
Andante aus der Serenade in C moll, für zwei Clarinetten, zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 12½ Ngr.
Allegretto und **Menuett** aus den Quartetten für Streichinstrumente Nr. 1 in F dur und Nr. 2 in B dur für Pianoforte übertragen von Charles Delioux. 12½ Ngr.
Drei Divertissements für zwei Violinen, Viola, Bass u. zwei Hörner. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. Nr. 1 in D. Nr. 2 in F. Nr. 3 in D. à 1 Thlr.
Fuge für das Pianoforte. Für Orgel übertragen und mit Pedal-Applicatur bezeichnet von Dr. Ad. Tiemann. 12½ Ngr.
Türkischer Marsch (aus der Sonate für Pianoforte in A dur). Für Orchester instrumentirt von François Pascal. (Am Théâtre Lyrique in Paris als Zwischenact in der »Entführung aus dem Serail« eingelegt.)
Partitur 17½ Ngr.
Stimmen complet 25 Ngr.
Jede Stimme einzeln 1½ Ngr.
Op. 114. **Maurerische Trauermusik** für Orchester. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 12½ Ngr.
Serenade in Es dur für zwei Clarinetten, zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 1 Thlr.

---

[81] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

MARSCH
für Orchester
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 108.
(Nr. 27 der nachgelassenen Werke.)
Partitur 25 Ngr. Stimmen 1 Thlr. Für Pianoforte à 4 ms. 12½ Ngr.
Für Pianoforte à 2 ms. 7½ Ngr.

---

[82] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Franz v. Holstein.

Op. 12. **Andante und Variationen** f. Pianoforte. 22½ Ngr.
Op. 13. **Reiterlieder** aus August Becker's »Jung Friedel, der Spielmann« für eine tiefe Stimme. 15 Ngr.
- Nr. 1. Auszug. »Blas, Trompeter, blas das Lied.«
- „ 2. Vom jungen Jörg. »Der junge Jörg kam heim vom ...«
- „ 3. Lustiges Reiterleben. »Hollah, hei! wie ist lustig Reiterleben.«
- „ 4. Der Trompeter bei Heilbronn. »Bei Heilbronn hatten wir harten Stand.«
- „ 5. Das gelobte Land. »Am Christinchenabend sang mein jüngster Freund ...«

Op. 14. **Tannhäuser.** »Frau Venus, ich muss noch gehn geschwinde.« Romanze von Herm. Lingg. Duett für Sopran und Bass. 17½ Ngr.
Op. 15. **Vierzehn Lieder** für zwei weibliche Stimmen. (Im Freien zu singen.)

Heft I. Partitur 15 Ngr.
- Nr. 1. »Und wär' ich ein Vöglein«, von A. Becker.
- „ 2. Im Frauenlicht. »Sonnen, Sonnenschein ... mir ins Herz hinein«, von A. Becker.
- „ 3. Sonntagslied. »So sing ich ... und hörst kaum Klingen ferne Glocken«, von A. Becker.
- „ 4. Liebeslied. »Ach Gott, wie hat es sich gewendt!«, von A. Becker.
- „ 5. Lockung. »Ich hört' ein Vöglein singen.«
- „ 6. Der Gärtner. »Auf ihrem Leibrösslein so weiss wie der Schnee«, von E. Mörike.
- „ 7. Die Kleinen Schiffchen. »Wie ich bin am Rhein gegangen«, von A. Becker.
- „ 8. Abend am Strande. »Der Mond legt glänzend die Wogen.«

Heft II. Partitur 15 Ngr.
- Nr. 9. »O wie freu'n wir uns«, von Hoffmann v. Fallersleben.
- „ 10. Vöglein im Brunnen. »Vögel singen dem Brunnen nahe«, von A. Becker.
- „ 11. Waldlied. »Die Wasserlilien im Walde«, von A. Becker.
- „ 12. Rosalien-Sprüchlein. »Kleines Gärtlein, kleines Haus«, von E. Mörike.
- „ 13. Am See. »Still lag ich in den Bergen Hirt«, von A. Becker.
- „ 14. Nachts im Walde. »Da lieg' ich nun des Nachts im Walde«, von A. Becker.

Op. 16. **Fünf Lieder** für eine mittlere Stimme. 17½ Ngr.
- Nr. 1. Am Quell. »Rausche, rausche froher Bach«, von Fr. Oser.
- „ 2. Jägerlied. »Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee«, von E. Mörike.
- „ 3. Wiegenlied. »Geduld du kleine Knospe«, v. A. v. Platen.
- „ 4. Als ich wegging. »Du brachtest mich noch bis auf den Berg«, von Claus Groth.
- „ 5. Ständchen. »Immer leiser wird mein Schlummer«, von H. Lingg.

Op. 20. **Sechs Lieder** für eine Singstimme. 25 Ngr.
- Nr. 1. Waldfräulein. »Am rauschenden Waldessaume«, von W. Hertz.
- „ 2. »Wenn Etwas leis in dir spricht«, von H. Lingg.
- „ 3. Im Frühling. »Ein Lüftchen weht durch die Lande«, Ungenannter Dichter.
- „ 4. »Ich weiss wie ... Liebchen Brunn«, von Fr. Rückert.
- „ 5. »Sag' es nicht in ... Paradiese«, von Fr. Rückert.
- „ 6. »Gieb den Kuss mir zur Letzte«, von Fr. Rückert.

Op. 21. **Zwei Trauungslieder** von Th. Fechner für vierstimmigen Chor. Partitur 10 Ngr. Stimmen à 2½ Ngr.
- Nr. 1. »Das, was der Himmel ... gefügt.«
- „ 2. »Auf euch wird Gottes Segen ruhn.«

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Wetzel in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine



Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 18. Mai 1870. **Nr. 20.** V. Jahrgang.

Das Oratorium auf der Bühne.

2.

Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Fortsetzung.)

Ein dem genannten Tanzchore in Herakles ähnliches Stück findet man auch in der Semele. Es ist dies der sublime Chor »Nun schwellt der ewig junge Gott der Lieb'« nach der trunkne Brust«, nach der Ueberschrift »alla Hornpipe« also in einem fröhlichen Tanzrhythmus vorzutragen und so plastisch schön gehalten, dass man das Tanz griechischer Liebesgötter auf einer griechischen Scene zu erleben glaubt. Man würde es als solches Erlebniss nicht mehr glauben, wenn es dieser Musik Sang und Tanz im Theater stattfände.

Der zweite Act des Herakles verläuft auf derselben griechisch einfachen Scene in zwei verschiedenen Gemächern. Es ist absolut nichts darin was undramatisch wäre, und Manches ist sogar direct theatralisch. Dejanira kommt in der zweiten Scene zu der gefangenen Iole, ihr Unglück so vielen Theils empfindenden Iole, und es gelingt dieser nicht, ihren eifersüchtigen Argwohn zu verscheuchen; auf alle herzlich dringenden Worte erwiedert sie schliesslich nur: »Es ist nur zu wahr, dass er falsch ist«. Diese im Weggehen gesprochenen Worte vernimmt der eintretende Lichas, und schnell antwortet er als Einleitung zu einer neuen Scene:

Lichas. Wie, mein Gebieter?

Dejanira. Ein Verräther, Lichas,
Am Bund der Eh' und Lieb' und Dejanira.

Lichas. Falsch der Alkide? Unmöglich ist's!
(Arie) So wie am Stern der [illegible],
Doch strahlend an die Bahn durchzieht
So glänzend strahlt wie reines Gold
Des Helden Treue unversehrt
Die Brust, die edler Muth beseelt,
Ist suchie Treue [illegible].

Dejan. Du suchst umsonst zu leugnen seine Schmach!
[Ab.]

Lichas. Dies ist dein Werk, verruchte Eifersucht!
Chor.
Eifersucht, o Höllenbrut
Folter der gequälten Brust [illegible]

Das ist eine vollständige Theaterscene mit allen Eigenheiten der Bühne. Auch das Folgende geht so weiter. Hyllos tritt ein zu Iole und gesteht ihr seine Liebe, sie weist ihn ab. Diese Scene gehört poetisch zu dem Schönsten des ganzen Werkes. Ihren Abschluss findet sie ebenfalls in einem Chore »Holder Gott der Liebesgluth«. Diese Chöre sind es nun, die uns sofort wieder an die Anmuth erinnern, welcher das Ganze angehört und die orchestische Einheit unter allen ist und es zugleich, in deren Geist und Kern der griechischen Kunst, deren Spiegelbild wir hier schauen, gewährt ist.

Die erste Scene nach der Verwandlung zeigt uns Herakles und Dejanira. Er gibt Versicherungen seiner Treue, geht aber, als diese nicht geglaubt werden, weiterem Gezänk aus dem Wege und schreitet zum Tempel, um für seinen Sieg das Opfer zu bringen. Dejanira sieht verlassen während übergeht Lichas das reiche Nessushkleid, um es seinem Herrn zu überbringen als ein Pfand verschmähter Liebe. Freudig gehorcht er. Jetzt naht Iole, die um den gehässigen Argwohn abbittet, wodurch der Act in Liebe und Eintracht schliesst und auch so in dem Schlusschore ausklingt. Der ganze Act ist in seiner durchsichtig einfachen, psychologisch und dramatisch verlaufenden Anlage ein Meisterwerk. Ihre Farbenglanz und Ausdeutung erhalten die Scenen durch die sie abschliessenden Chöre, ganz wie im Griechischen; hierdurch wird die Handlung in den höheren Aether erhoben. So war es auch im Griechischen, nur wissen wir nicht genau, wie die Alten es bewerkstelligten, um auf einer wirklichen Bühne diesen wesentlich allgemeinen, über Natur noch wenig hülfbegabten Chor wirksam darzustellen; wir wissen dies trotz der vielfachen Nachrichten über das griechische Theater namentlich deshalb nicht, weil uns ein wesentlicher Theil ihrer Kunstmittel, die Musik, unbekannt ist. Aber soviel wissen wir aus Allem dennoch, dass jene griechischen Tragödien-Aufführungen nicht Dramen im Sinne des heutigen Theaters, sondern ganz und sondern mehr Darstellungen der dramatisch-musikalischen Dichtung, als einer in realistischer Treue vorgeführten Handlung gewesen sind, und dass den Griechen zu einer plastisch anschaulichen Darstellung der Chöre gewisse feststehende, durch lange festliche Gebräuche geheiligte Chormassen, Gruppirungen, -Aufzüge und -Tänze ganz wesentlich zu gute kamen, von denen unser Theater auch nicht die Spur erhalten hat. Ja noch mehr — aus jenen stereotypen chorischen Bewegungen sind die Tragödien- und Hymnen-Chöre geradezu herausgewachsen. Dies muss gesagt werden, um uns vor der Träumerei zu bewahren zu werden, was den Griechen möglich gewesen,

auch uns möglich sein und so könnten deshalb Chöre wie »Erhebt den Tag mit Festesglanz« — »Eifersucht, o Höllenfurie« — »Nun schwellt der ewig junge Gott« und alle übrigen wirklich eine bühnen-dramatische Gestalt annehmen. Wäre es in künstlerischem Sinne möglich, wie würden wir nicht dagegen sträuben, denn die Wirkung dieser Chöre würde dadurch erhöht werden; aber es ist so kunstwidrig, dass ihre Wirkung nicht erhöht, sondern im Keim vernichtet werden und in den vorüberziehenden Wolken untergehen muss.

Auch der dritte Akt setzt die bühnenmässige Haltung der beiden ersten fort. Lichas bringt Kunde von dem durch das Festgewand angerichteten Unglücke, ganz wie auf der Scene, und ein herrliches Chor schliesst den Vorgang ab. Sodann erblicken wir im Zeustempel den Helden in seinem Jammer, wie dem Sohne bewacht, gestützt und schliesslich weggetragen. Darauf im Palast Dejanira in gleicher Qual in einer ergreifenden Scene, die durch das Unerwartete des Jola noch dramatisch zu hohem Momente [illegible] ist. Die erregte Scene schliesst versöhnend durch den Eintritt des Priesters, sowie der übrigen handelnden Personen, die verkünden, wie ein Adler den Sohn des Zeus aus dem Scheiterhaufen in die Götterhöhe emporführt und der heilige Orakel das Schicksal des Sohnes bestimmt habe. Diese letzte menschlich-göttliche Scene bietet nichts dar, wodurch sie sich von hunderten der Opern-Schlussscenen irgendwie unterscheidet. Das Werk bleibt sich also in seiner bühnen-dramatischen Anlage bis zu Ende gleich. Es ist noch bühnenmässiger gehalten, als Semele, obwohl dieser ein Operntext zu Grunde liegt. Ohne Zweifel ist es dasjenige oratorische Werk, welches den Anforderungen der Bühne am meisten entspricht und auch in dieser Hinsicht mit grösserem Geschick verfasst ist, als viele Operntexte. Sollte man es deshalb auf die Bühne bringen?

Schon Mosel ist auf diesen Gedanken verfallen und es würde keine Schwierigkeit [illegible] kosten, sondern [illegible] dem Wege gehen, wenn man einen solchen Gedanken einfach abweisen wollte. Zur Beurtheilung desselben ist freilich oben schon genügendes Material an die Hand gegeben, was hier zu wiederholen unnöthig wäre. Wir nennen nur Eins noch. Wenn ein Oratorientext ebenso dramatisch gehalten ist, so hat dies für den Hörer den Gewinn anschaulicher Klarheit, weil ihm der Vorgang nach dem, was er von der Bühne her gewohnt ist, sehr leicht verständlich wird. Eine solche Anlage hat aber ihre genau zu bestimmende Grenze, welche ein Dichter nicht überschreiten darf, und diese Grenze ist da, wo das einfache Recitativ aufhört und die musikalische Scene beginnt. Wenn nach diese musikalische Scene, welche sich aus begleiteten Recitativen, Arien, mehrstimmigen Sätzen und Chören aufbaut, auch bühnendramatisch gehalten, so würde den Oratorium zu einer Oper herabsinken. Dies ist auch bei den meisten neueren Oratorien der Gegenwart wirklich der Fall, und die Bestätigung wie die Fortführung eines solchen Zustandes ist der verwegene Versuch, neuerdings das Oratorium überhaupt, auch das ältere und echte jetzt auf die Bühne zu bringen. Bei einem wirklichen Oratorium ist die musikalische Scene nie bühnendramatisch, alles, was an wirksamen Momenten von der Bühne her zu erwarten wäre, haben geschickte Dichter und Tonsetzer sich selten entgehen lassen. Das überaus lebhafte Zwiegespräch zwischen Samson und Delila [illegible] Worte bricht plötzlich ab wie in [illegible], und dies wirkt bei richtigem Vortrage im Concertsaal besser, als es auf der Bühne der Fall sein kann, wo der äusserliche Vorgang etwas Störendes mit sich führt, auch ebenso bleibt das Stück im Oratorium; denn auf der Bühne müsste eine zu dramatische Musik nothwendig zur [illegible] führen. Insofern ist das erwähnte Duett also wieder nicht nach der Bühne gemacht und so gut für dieselbe. Was oratorisch componirt ist, wird durch Uebertragung in die Form der Oper entstellt und erniedrigt; dem Oratorium gegenüber ist die Oper schon das Geringere.

Das Eine, was wir noch einige Bemerkungen hinzufügen wollten, ist dieses: Die Form des Textes für ein oratorisches Werk wird nach der Zweckmässigkeit gewählt, aber keineswegs ist dadurch die Form der Aufführung bedingt; diese hängt lediglich ab von der musikalischen Composition, also von demjenigen, wodurch das Werk zu einem Kunstwerke wird. Wenn der Text erzählend ist, so entsteht daraus kein musikalisches Epos, und ist er dramatisch, so entsteht kein Bühnendrama; ist er der Bibel entnommen, so entsteht damit keine Kirchenmusik, und ist er ein Dialog neben dramatischen, epischen und lyrischen Partien eine Vereinigung verschiedener Dichtungsarten, so wird daraus musikalisch keineswegs eine neue Gattung von gleich bunter Mischung, sondern lediglich ein so einheitliches Werk, wie bei irgend einem der übrigen Texte. Israel in Aegypten, Messias, Alexanderfest, Herakles, Samson, Frohsinn und Schwermuth — ihre Texte umfassen fast das ganze mannigfaltige Gebiet der Dichtungsarten, und ihre Musik ist dennoch so einheitlich oratorischen Stiles, dass die genannten Werke nicht weiter von einander zu unterscheiden sind, als durch die Mittel, welche der Componist zu seiner charakteristischen Darstellung des verschiedenen Gegenstandes gewählt hat. Nicht der Text bringt bei dem wahren Oratorium die Verschiedenheit hervor, sondern der Gegenstand. Und mit Recht; denn letzterer ist der Inhalt und Endzweck der Darstellung, der Text dagegen ist nur ein Mittel zum Zweck.

(Fortsetzung folgt.)

Berichtigung: In der vorigen Nummer S. 118 Sp. 1. Z. 60 statt »in reinem Glanze« lies »in [illegible] Glanze«.

Zur Musikpraxis und -Theorie des 16. Jahrhunderts

(G. von Tucher.)

I.

Allgemeines. Ueber Aufführungen älterer Tonwerke.

(Fortsetzung und Schluss.)

Warum haben die Alten Melodie und Harmonie, ohne welche beide Momente eine vollständige Musik nicht denkbar ist, mit einander dergestalt verbunden, dass keines derselben vor dem andern sich geltend macht. Indem auch der Lehre ihrer Theoretiker die Harmonie nichts anderes ist als ein wohlklingendes gleichzeitiges Erklingen verschiedener Modulationen, wodurch, wenn man den verhältnissmässig wenig vorkommenden Stile nota contra notam (die mit dem Namen »uneigentliche Harmonie« bezeichnet werden), in welchem auch die hin und wieder in mehr declamatorischer Form behandelten Textstellen besonders in Messen grosser Meister gehören), nun auch eine rhythmische Gliederung im oben angedeuteten Sinn ebenso unmöglich gemacht wird als zum Schaden des Modi von Accenten. In dieser Verbindung liegt aber der Ausdruck des Eingangs der blos subjectiven Empfindungen des Einzelnen sowohl als aller Gemeindeglieder, in deren Unterordnung unter dem einen die Grossthaten Gottes (Magnalia Dei) verherrlichenden Gedanken.

Das rhythmisch melodische Element der Musik ist das Heraustreten des Innerlichen zu einem sinnlich wahrnehmbaren Aeusseren, die Stimmung des im Gottesdienst versammelten Individuen ein Zurückziehen aus dem weltlichen Alltäglichen in das eigene Innere des Herzens, ein Sammeln aller Sinnens, Denkens und Fühlens auf den einen Punkt, den Quell alles Lebens, und wo sich das Individuum äussert in Gebet und Gesang, geschieht es nicht ausserhalb dieser Gemeinschaft und nicht für andere, sondern in der Richtung auf Gott allein, weshalb sich auch die Gemeinde in grosse bauliche Räume von der Aussenwelt abschliesst und selbst das natürliche weltliche Licht durch farbige Darstellungen der Fenstergemälde, welche den Blick auf Göttliches Leben wenden sollen, gebrochen wird.

Allerdings ist der Kirchengesang auch ein Heraustreten des Innern zu der sinnlich wahrnehmbaren Aeusserlichkeit, aber indem er so auftritt, zieht er sich zugleich wieder in sich zurück, indem er mit den successiv eintretenden, ihren selbständigen Weg einschlagenden Stimmen die rhythmische Gestaltung, das Beharren in der Aeusserlichkeit, welche eine Vereinigung der Geltenden zu einem organischen Ganzen fordert, aufhebt. Der Kirchengesang bedarf solcher rhythmischen Gliederung wie die weltliche Musik nicht, er findet seinen Abschluss äusserlich in der Erschöpfung des Textes, seine innerliche Einheit in der vom Glauben getragenen Empfindung.

Die alte Kirchenmusik jener Periode ist hauptsächlich, so viel als ausschliesslich Gesang; denn wenn sich auch Zeugnisse vorfinden, dass Instrumente in der Kirche mit verwendet worden, sehr häufig namentlich die Orgel, so waren diese nur dazu bestimmt, im gleichen Gange mit den Singstimmen diese zu verstärken, keineswegs deshalb, so viel wir wissen, jemals eine selbständige Stellung ein. Es ist kein neuer Gedanke, doch mag hier daran erinnert werden, dass wie die durch Resoniren eines Körpers erzeugte Luftschwingung und der daraus entstandene Ton das Darlegen des innern Na[illegible] des Körpers ist, so der Gesang aus Menschenbrust auch die Manifestirung des in ihr wohnenden Gott verwandten geistigen Lebens, daher die menschliche Kehle das einzig wahre Instrument zur Kundgabe des Gott zugewandten Gemüths. Die Kirche hat es nicht verstanden, was ihrem eigenen Geist und Wesen entsprechend war, als sie die Saiten-, Holz- und Blechinstrumente zu selbständigen, wenn auch den Gesang begleitender Ausführung von Tonformen zuliess, denn durch diese sind die ihnen verwandten, prägnant sich hervordrängenden Rhythmen und Figuren, Gestaltungen des weltlichen Sinnes emporgekehrt und es ist interessant, Werke der besten Meister der Mittelperiode, wie Caldara, Durante u. A., je nachdem sie mit Orchesterbegleitung oder für Singstimmen allein gesetzt wurden, mit einander zu vergleichen, wie letztere noch von dem grossartig ernsten kirchlichen Charakter durchweht sind, erstere aber weltlicher Verflachung sich zuneigen.

Mit Bewunderung sind wir gezwungen die Tiefe des Geistes der alten Tonmeister und Lehrer in Aufstellung der Gesetze zu ergründen, mittelst deren jenes flüchtige, bewegliche Element des Tones in feste Gestaltungen, als Wiederklänge der verschiedenen Zustände des geistigen Lebens gebracht wird — ein Geisteswerk, welches der späteren Zeit kaum verständlich und weniger auf dem von gewonnenen Boden der rhythmisch melodischen Musik zu reproduciren im Stande gewesen ist. Wir meinen die Vorschriften über Begründung und Bewahrung der Charakteristik der einzelnen Tonarten, welche die moderne Musik um der vermeintlichen Härten und Unebenheiten willen in weichlicher Accommodation an das, was dem Gehör einschmeichelt, zu solcher Verflachung abgeschliffen hat. Damit verbindet sich aber eine weitere Betrachtung, welche wohl dazu dienen kann, zu tieferem Verständniss des wahren Wesens der alten Musik zu leiten, wenigstens derselben eingehenderes Interesse zuzuwenden. Man hat in den selbständigen Stimmenführungen der Tonkünstler Joh. Seb. Bach's eine Vermittlung der Freiheit durch die Nothwendigkeit erkannt. Dieses Moment tritt uns noch in prägnanterem Wesen in den Tonwerken jener früheren Periode heraus, so dass Bach in dieser Beziehung auf der Grenze zwischen alter und neuer Musik stehend erscheint, indem uns die alte Musik durch ihre erwähnten Vorschriften über Fortschreitungen und Imitationen, Anfänge, Cadenzen und Schlüsse nach aussen hin streng abgeschlossene Grenzen gezogen hat, gewährt sie dagegen innerhalb dieser unter der Herrschaft nur sehr weniger Gesetze (das oberste liegt unserem Vorgang zählt daran gar nur acht auf) eine weit grössere Freiheit in der Stimmenführung, als die einem ganzen Berg von Vorschriften aufthürmende moderne Tonlehre gestattet, da hier das ganze wesentlich zu Bereich der Accordenlehre umgeschlossen ist und selbst der Takt sehr wenige, der Rhythmus aber so viel als gar keine der späteren Zeit angehörige Fesseln anlegt, worinnen sich doch nicht zu verkennen das Abbild des christlichen Glaubenslebens im Allgemeinen gestaltet, nämlich das Wirken der göttlichen Vernunft, welche uns durch ihr Gesetz frei macht, indem es uns bindet und gleichsam in sich bewahrt und wegnimmt, was der Neigung unseres Willens mit dem göttlichen entgegensteht, welchem Abbilde die rücksichtslose Gewissenhaftigkeit des schaffenden Tonkünstlers jener Periode noch eine besondere Bedeutung zur Abspiegelung des Geistes und Wesens des christlich kirchlichen Lebens verliehen hat. Wie die durch Sonnenwärme und Feuchtigkeit emporgetriebenen Säfte der Pflanze deren Entwicklung schaffen bis zu den dem Lichte zugewandten und öffnenden Blüthe — wie Blutcirculation und spontane Bewegung der Organe des menschlichen Lebens nach empfangener Nahrung dasselbe in ununterbrochenem Wachsthum der Vollkommenheit zuführen und durch ebenso stetige Regenerirung erhalten, dass es werde und sei der Träger des Ebenbildlichen Gottes — so ist in dem Wogen und Weben der unabhängig neben einander laufenden, doch aber gebundenen Stimmen das Sehnen und Flehen, das Ringen, Streben und Jauchzen der aus Gott stammenden, durch sein Wort genährten, im Glauben mit ihm sich vereinigenden Seele, doch umwoben von der leidenschaftslosen Ruhe des Gottesfriedens dargelegt. Als aber die Zeit heranbrach, da der Glaube nicht mehr der vollgültige Ausdruck alles Geisteslebens war, verlor sich zuerst (in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts) dieser Geistesmode und es blieb nur die geistlose Unruhe in der Stimmenbildung, die dann des zu entgehenden Zweckes entbehrend, das Band der rhythmischen Gestaltung im Heraustreten der Melodie mit der aus ihr entwickelten Harmonie ergriff. Der Kirchengesang verlor seine objective Haltung, der noch nicht zu dem vollendeten Ausdruck des Geistes in der Wissenschaft hindurchgedrungenen Subjectivismus setzte sich wie auf dem Gebiet des weltlichen Lebens mit allen seinen Irrthümern, Einseitigkeiten und zufällig beruhigen Anschauungen, so noch im glaubenslos, dabei formal und weltlich gewordenen Kirchengesang auf die ungebundenste Weise an die Stelle des göttlichen Lebens der früheren Periode, derselbe wurde, je mehr dieser Gegensatz hervortrat, seines wahren geistigen Lebens beraubt.

Dass das Fallen der Schranken der alten Musik Thür und Bahn geöffnet hat der grossen und wirklich erhabenen Kunst der späteren und neueren Zeit, soll damit nicht im geringsten widersprochen, noch auch deren Werth nach dem Maassstabe der alten Kunst bemessen werden wollen. Man belasse vielmehr einer jeden Kunst in dem ihr entsprechenden und selbst geschaffenen Kreis. Wie die alte Kunst keine Ausdrucksformen hatte für weltliche Musik, so ist auch die neue Zeit unfähig zum Schaffen echter Kirchenmusik, was sie auf diesem Gebiete her-

anbringt, ist nur Nachahmung der alten Kunst ohne aber deren tiefe ergreifende Innerlichkeit zu erringen, oder sentimentale Gefühlsspielerei, die eben so weit von echter christlicher Kunst entfernt ist, als äusserlich formale Formvirtuosität oder subjective Gefälligkeit von gesundem Christenthum. Man hüte sich aber auf der Selbstüberschätzung, die eben gerade die Eigenthümlichkeit und Kennzeichen des Subjectivismus ist, jene Hundertstimmen eines grossen freilich nicht dem wirklichen Leben angehörigen Geistes gering zu schätzen und als ein vergangenes Untergeordnetes, ein erste Anfänge nur erst in der Neuzeit zu ihrer wahren Entwicklung gelangten Tonkunst zu betrachten. Wer auf solcher Anschauung beharrt, hat freilich noch keine Ahnung von der Erhabenheit und Grösse der alten Kunst, geht sich wohl auch lieber den leidenschaftlich gereizten Gedanken und daraus hervorgehenden schwankenden Gefühlen hin, für welche allerdings der neue Mund reichlich Nahrung bietet, als den Aeusserungen eines berechtigten im Gottesbewusstsein ruhenden und dadurch veredelten Gemüthslebens.

Nach diesen Ausführungen wird sich es ziemlich von selbst ergeben, was zur Beantwortung der an die Spitze dieses Artikels gestellten Frage dient.

Den vollen ungetheilten Genuss eines Meisterwerks alter kirchlicher Tendenz wird man wohl empfindet in einer katholischen Kirche und als Glied derselben, haben oder sofern man im Stande ist sich bei einem gewissen Grad in deren Geist zu versenden, wohl auch in einer protestantischen Kirche, bei einer musikalischen Liturgie. Verständniss und Empfindung sind vorausgesetzt, verbunden mit der oben erwähnten für unsere Zeit nothwendigen Bildung, ausserdem aber in einer Umgebung und unter Umständen, welche ein Versenden in die geistige Tiefe der Tonschöpfung zu lassen.*) Man hat hier und da nicht ohne Glück eigene Vocal-Concerte veranstaltet, bei welchen aber, wie in öffentlichen Oratorienvereinen und Singakademien, wenn man sich nicht auf eigentliche Oratorien beschränkt, sondern Werke der hier besprochenen contrapunktischen Kunst aufführen will, das Missliche nicht zu vermeiden ist, das Publikum, welches strenger Kunst nicht lange zu ertragen im Stande ist, durch zusammengesetzten Verfahren solcher Tonwerke zu ermüden oder den Eindruck grosser Erhabenheit durch schwächliche Nachschöpfungen zu verwischen. Dasselbe findet mehr oder weniger auch in Privat-Singvereinen statt, obwohl da leichter auszuhelfen ist. Unter allen Umständen ist aber bei öffentlichen Productionen wie in Privatkreisen ein successives Vorschreiten von Händel und Bach ausgehend, durch die Werke der Mittelperiode und der Italiener, einzuhalten, um die Ohren fallenden Tonsätze der Meister des 16. Jahrhunderts nicht zu rasch zu bringen, um allmälig in das Verständniss der grösseren Werke einzuleiten und damit einen ausserdem sich leicht dagegen geltend machenden Widerwillen zu vermeiden, der schwer wieder zu überwinden wäre.

Was die Aufführung der alten Musikwerke selbst betrifft, sie möge in der Kirche oder im Concertsaal, öffentlich oder in Privatkreisen erfolgen, so kann man nicht anders als einen auf Mangel des Verständnisses beruhenden Missgriff beim rhetoren, wenn Manche die Langeweile, die sie bei diesen Werken empfinden, aber nicht eingestehen mögen, vertreiben wollen durch ein versuchtes Pikantermachen vermittelst übereilter Tempi oder Wechsels des Zeitmasses oder Einfügung dyna-

---

*) Also nicht wie Referent vor einigen Jahren bei einem Musikfest zwei Tonsätze von Palestrina und Vittoria zwischen die Ouverture aus Mozart's „Zauberflöte" eingezwängt und die „Bildnissarie" aus derselben Oper anhören musste. Niemand wird den hohen Kunstwerth von Ouverture und Arie leugnen wollen, doch aber die nicht zu rechtfertigende Gedankenlosigkeit solchem Arrangements nicht verkennen.

mischer Vortragsmittel — alles dieses muss als der ernsten subjectiven Kunst angehörige fremde, daher störende Zuthat bezeichnet werden und könnte äussersten Falls nur mit grosser Mässigung, vieler Vorsicht und feinem Sinn angewendet, worüber sich natürlich keine Vorschriften geben lassen, zugelassen werden. Viele der trefflichsten Tonmeister, besonders Palestrina, sehr häufig, haben den verschiedenen Empfindungen der verrathenden Textesworte, so der Messe z. B. dem descendit de coelis — crucifixus — ascendit — Sanctus — Benedictus — Osanna, durch entsprechende Modulation, geänderte Anordnung der Stimmen oder durch Änderung der Melodie Ausdruck gegeben. Dies berechtigt aber nicht unsere heutigen Chorleiter durch eigenwillige Vortragsänderungen aus dem heiligen Gesang — man verzeihe das Wort — eine hinterherige Comödie zu machen. Referent hat seiner Zeit die päpstlichen Sänger in Rom unter den trefflichsten heiligen Ketten Leitung singen hören, der auch hin und wieder und immer nur in der erst bezeichneten Weise Aenderungen im Tempo und Vortrag erlaubte. Referent trägt noch nach langen Jahren den gewonnenen Eindruck lebendig in den Ohren, kann sich aber doch nicht entschliessen, die stellenweise in der Charwoche hervortretende bedeutende Virtuosität mit der den Schnörkel und Zierbalken zu Klagen Misereres angetragen wurden, zu billigen, wenn solche gleich nicht... bei einem in den Geist der alten Kunst nicht eingeweihten Publikum aus allen Nationen Furore machten.

Wer aber mit reinem Verständniss und Hingabe des Gemüths den Klängen eines der grossen Meisterwerke jener Periode in entsprechender Aufführung gelauscht hat, kann sich unmöglich des Ausgangs im dem fortwirkenden Eindrucke erwehren, dass er Töne aus einer andern Welt vernommen habe, ein Genuss ist ihm zu Theil geworden, der mit keinem aus einer andern Kunst herrührenden vergleichbar ist.

Referent wünscht, dass es ihm gelungen sei durch vorstehende Ausführungen bei recht Vielen das Interesse für die herrliche alte Kunst anzuregen und deren Verständniss anzubahnen, sowie den Beweis geliefert zu haben, dass das gespendete Lob nicht Erzeugniss einseitiger Gefühlsschwärmerei sei, sondern auf substantieller Grundlage ruhe.

Aus Prag. Mai 1870.

Politisch-musikalische Zustände. Das Conservatorium.)

„Procesus mens mensa et rannes“ kann es mit Recht heissen, wenn man das Walten und Treiben, das Wühlen und Wühlen betrachtet, welches in den beiden unsere Sänaten rund als ein Kultur beherrschenden leichtlebigen Lagern seit Jahren schon dominirt. Im politischen und mit ihnen folgerecht die musikalischen und sonstigen Wesen und Zustände, welche sich hier aus der unlösbaren Gegensätzlichkeit zwischen Wien und Prag noch und nach bis zum äussersten Punkt zugespitzt, unter denen die Nationalität leidet und darunter, und zu Mitte der gesammten europäischen Journalistik, fiktiv bald diese, bald jene, nach dem jeweiligen Parteistandpunkte mehr und minder grell gefärbte Erklärung. Der nicht wegzuleugnende, alle Schichten der Gesellschaft und Bevölkerung durchdringende Antagonismus bringt im öffentlichen und Privatleben Erscheinungen zu Tage, deren Zusammenhang mit den leitenden Tendenzen und Ideen der Politik nur Jenem verständlich werden kann, der lange an den brodelnden Gährungsprocesses selbst und lebt die sich immer mehr, stellenweise immer bedrohlicher ausbildenden Fragen und Resultate in unmittelbarer Beobachtung verfolgt. Dem ferne Stehenden muss es geradezu unbegreiflich scheinen, dass sich der Einfluss dieser ganzen politisch-socialen

Wesen selbst auf die Monopol-Verhältnisse aller Künste so verderblich gestaltet habe, wie es wirklich der Fall ist. Es würde zu weit führen, wollten wir die sich aus all diesem [illegible] Wirbel und Strudel allmälig festsetzende Ausbildung des [illegible] Zustandes unseres Musiklebens näher motiviren. Genug, nicht nur die ausübenden Künstler sind ihrer politischen und nationalen Gesinnung nach gespalten, auch die Sympathien und Antipathien des Publicums, ja selbst der öffentlichen Kritik folgen ganz anderen Motiven, als jenen eines unparteiischen, rein künstlerischen Urtheils. Dass unter einer solchen Controle [illegible] an ein harmonisches Zusammenwirken der vorhandenen [illegible] Kunstkräfte nicht zu denken, dass sich selbst die Tendenzen des Publicums, der Besuch öffentlicher Productionen nicht nach den Erwartungen, welche das Programm [illegible], was es [illegible] in Folge der Qualificationen der Ausführenden in Aussicht stellt, richtet, gehört schon seit Jahren zu den Anomalien des hiesigen Musiklebens. Der deutsch-czechische Zwiespalt hat es [illegible] den Widerstreit dahin gebracht, dass in diesem Bezug [illegible] die Persönlichkeiten der Dirigenten, der Mitwirkenden und bei Gesangsaufführungen selbst die Sprache des Vortrags für diesen und für jenen Theil des Publicums als ausschliessliche Bestimmungsgründe gelten. Wie wir in Prag (für eine Stadt von im Ganzen [illegible] 150 000 Einwohnern) zum Ueberfluss zwei Opern, eine deutsche und eine böhmische [illegible] haben, so theilen sich auch die öffentlichen Musikaufstellungen, Concerte und Akademien in zwei Kategorien, die nothwendigen [illegible] Consequenzen ergeben sich von selbst. Zwar scheint sich jetzt eine Umkehr zum Besseren einzustellen, man scheint sich, müde des langen Zanks und Haderns, aus dem Hexenkessel politisch-nationaler Kategorien mit Gewalt in die Schranken der ausgleichenden, versöhnenden Kunst flüchten zu wollen, doch die Schwingungen eines so schiefen Treibens hallen lange noch und wir begrüssen nur [illegible] des noch immer problematischen Regens unsere Freude als eine bessere. [illegible] Die oben kurz hervorgehobene [illegible] wenigstens durch das, was und wie [illegible] im Vorgängerraum des letzten Decenniums und dadurch aus, dass sich die Theilnahme des Publicums nicht blos [illegible] mehr als man die widerstrebendsten Elemente zum grossen Theil [illegible]. Vor Allem ist es dem Conservatorium der Musik, dem das Verdienst zukommt, diesen Panier seit Jahren hoch getragen zu haben. Der objective [illegible] künstlerische Standpunkt, den das Institut stets [illegible] und die Vortrefflichkeit seiner Leistungen, welche Alle [illegible] dieser oder jener Partei [illegible] erklärte das leicht. Das Conservatorium, bekanntlich das der Zeit nach erste in Deutschland, hat [illegible] vom Vereine zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen [illegible] Privat[illegible] und 1848 unter der Ungunst der Verhältnisse [illegible] manche arge Katastrophe zu bestehen. Die immer [illegible] im Drange zwingender Verhältnisse [illegible] Werthe ab, die Einnahmsquellen [illegible] immer mehr und mehr, so dass selbst das Gründungscapital des Instituts angegriffen werden musste. Hätte demselben in Zeiten der Noth [illegible] Opferwilligkeit des Präsidenten der Gesellschaft, des Grafen Albert Nostitz, des [illegible] Baron Bohuwit [illegible] gewiss Böhmen hätte im Sturme der Wirren [illegible] eines seiner herrlichsten [illegible] Institute verloren. Die schlimmsten Tage [illegible] Gott [illegible] vorüber. Die sich in den Reihen der [illegible] Mitglieder während mehrerer Jahre immer empfindlicher [illegible] Lücken durch den zahlreichen Austritt füllen sich nach und nach wieder, indem sich neue melden und Ersatz bieten; der Landtag hat auch bei seiner letzten [illegible] die Unterstützung des Instituts aus Landesmitteln auf den jährlichen Beitrag von 6000 fl. österr. Währung erhöht. Diesen erfreulichen Aufschwung hat die [illegible] Anstalt natürlich zunächst den [illegible] der Vereinsdirection zu danken. Was aber dieser so gelungen, das Interesse der Hauptstadt und des Landes hiefür wieder so rege [illegible] im besten Sinne des Wortes Propaganda zu machen, kommt auch zu nicht geringem Theil auf Rechnung des Aufschwungs, den die Anstalt unter dem neuen artistischen Regime genommen. In das pädagogische Wirken und Walten ist ein neuer Geist, neues Leben gedrungen. Zu den bewährten alten Lehrkräften für die einzelnen, das ganze Orchester umfassenden Instrumente sind neue, mit eben so viel Talent wie Lust und Liebe zu ihrem Berufe ausgestattete gekommen, unter denen vor Allem der jetzige Director des Conservatoriums zu nennen. Herr Krejčí [illegible] seine [illegible] pädagogische Begabung als Leiter der hiesigen Organistenschule, als Nachfolger seines Vorgängers Pitsch bereits glänzend bewährt hat. Seine vielfältige Wirksamkeit als Chorregent und Leiter der Kirchenmusik an der [illegible] Kreuzherrnkirche [illegible] als einen [illegible] Dirigenten, seine Leistungen auf dem Gebiete der productiven Musica sacra als einen Componisten seltener Begabung. Ein viel gebildeter, in allen Fächern der Contrapunktik und strengen Disciplin gründlich versirter Theoretiker, [illegible] sein compositorisches Talent [illegible] um nicht zu sagen romantischen, wie dem blossen verknöcherten Formalismus zurückschreckenden Richtung [illegible] Zeitströmung und bewahrte [illegible] in der Kirchenmusik überwuchernden blossen Schablonen eben so, wie vor jener trocken-kühlen, traditionellen Dogmatik, welche [illegible] objectiv-erhabenen Ausbildung formaler Gelehrsamkeit und Spitzfindigkeit [illegible]. Dieser Tendenz folgt bei Krejčí als Director des Conservatoriums [illegible] Gewicht. Auf der Basis [illegible] der Fundamentalsätze der Musikwissenschaft fussend [illegible] Wirksamkeit nicht nur dem [illegible] der neuen Strömung [illegible] bewahrt, so wie er sich selbst von dem Bereiche der alten Disciplin [illegible], die ihm anvertrauten Schüler eben so [illegible] vor den Gefahren einer blossen Scholastik*). Lassen sich manche Momente in der Organisation des Conservatoriums [illegible] Hochschule vielleicht [illegible] hervorheben, die [illegible] die da und dort gemacht werden können und auch gemacht werden, [illegible] Bedeckung des [illegible] Mittel und anderweitigen Verhältnissen [illegible] die pädagogisch-artistische Leitung selbst treffen dürften, [illegible] auf dem Ueberstürzen, so bald und so viel als möglich das Höchste leisten zu wollen. Dem Director, der nicht nur den theoretischen Gesammtunterricht, sondern auch die Orchesterschule zu leiten hat, stehen die Lehrer der einzelnen Instru-

*) Ein sehr gewichtiges Lob. Dogmatik und Scholastik sind ganz schöne Dinge, wenn sie die dauernd wahren Grundsätze der Kunst [illegible] Mögen doch [illegible] Dass es der Zeit [illegible] mit unsern Musikschulen [illegible] Zöglinge [illegible] Formalismus [illegible]. In der Kunst giebt es weder Moderne noch Alte, es giebt nur Gutes und Schlechtes, Vollendetes und Mangelhaftes. [illegible] wenn wollen wir [illegible] es lernen? [illegible] des Alpha und Omega [illegible] Musikbildung [illegible]. D. Red.

mente zur Seite. Von diesen bedürfen die Veteranen (leider hat das Institut eine unersetzliche Lehrkraft durch den Tod des ausgezeichneten Contrabassisten Grabe verloren) keiner besonderen Hervorhebung, da haben die Herolde ihrer Tüchtigkeit in allen Kapellen und Orchestern Europas, ja der Welt. Einen besonderen Gewinn registrirt das Conservatorium in der Neubesetzung der Violinschule durch Hrn. Bronsart [illegible] selbst einer der ersten jetzt lebenden Geigenvirtuosen, und jener des Violoncells durch Hrn. Hegenbarth, der sich als nicht minder tüchtige Lehrkraft erweist.

(Schluss folgt.)

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Leipzig.** —F.— (Oper.) Grosse Thaten brauchen sich gewöhnlich in der Stille vor und tragen dann plötzlich um so wirksamer vor die Oeffentlichkeit. Gerade so machte es unsere Oper während des verflossenen Monats. Die [illegible] ch [illegible] er bedauerlich Leistungen, die gothe[illegible] von ihr gefor[illegible] Lieblingswerke begegnen das in das Repertoire [illegible] Opern wie Martha und Stradella, oder wie Regina [illegible] und Don [illegible] Regimentstochter. Selbst [illegible] Spieloper. Der schwarze Domino, der Postillon von Lonjumeau und Fra Diavolo waren nicht im Repertoire zu bemerken. Endlich trat dagegen der Wille Verdiens aus glänzend und Licht. Wagner's »Lohengrin« blieb seit langen Jahren nicht gegeben, war dem Publikum fast eine Novität und erlebte kaum einer [illegible] sehr gelungenen Aufführung und auch [illegible] Publikum eine sehr warme Aufnahme. Die trockenere Art [illegible] Stellen der Partitur mussten so erstrebt gelöst werden, wodurch die musikalisch [illegible] und bedeutenderen Formen des Werkes frischer hervortraten. Und [illegible] Wagner schon Principe dass im Lohengrin noch nicht sonst bei der [illegible] Consequenz fortgeführt erscheint, mit weniger fühlbar machte. Die Hauptdarsteller, die Damen Zimmermann und Peters (Elsa und Ortrud) und die Herren Gross, Lehmann, Herlarah und Ehrke (Lohengrin, Telramund, König und Heerrufer) leisteten durchaus Anerkennenswerthes. Die kleineren Partien der brabantischen Edlen waren [illegible] den Händen bewährter Solokräfte (der Herren Schilling, Schmidt und Weber) [illegible] den Männerchören bei den bedeutenderen Chorsätzen zur Unterstützung [illegible] deren Ausführung aber trotzdem [illegible] wenigstens bei den ersten Aufführungen sehr zu wünschen übrig liess. Die Ausstattung war, wenn auch nicht prächtig, doch geschmackvoll und angemessen. Die gute Aufnahme, welche der Lohengrin fand, ermuthigt die Direction zum Fortnahmen auch anderer Wagner'scher Werke zu ermuthigen. [illegible] der »Fliegende Holländer« in Angriff genommen, für die nächste Winterszeit werden sogar die vielgepriesenen und vielgeschmähten »Meistersinger« verheissen. Es wäre auch das Bedürfniss, wo im neuen Theater der Oper [illegible] im »Lohengrin« zu [illegible] Werke [illegible] werden. Auberts »Maurer« [illegible] und Meyerbeer [illegible] Publikum zu finden. [illegible] Frau Franklin [illegible] der [illegible] der letztgenannten Oper ihre Virtuosität [illegible] und Lehmann [illegible] und im letzten Acte des »Maurer« [illegible] der Ballet[illegible] das Möglichste gethan hatte, [illegible] Menschen zu schlüpfen. [illegible] unserer [illegible] jugendlichen dramatischen Sängerin Frl. Zimmermann [illegible] allgemeinem Bedauern vom Herbst [illegible] an das Dresdner Hoftheater [illegible] wir [illegible] Hoftheater zu Weimar als Elsa im »Lohengrin« und Frl. Mahlknecht vom Hoftheater zu Cassel [illegible] Sirene. Beide Damen obwohl an Glanz der Stimme und Reiz der äusseren Erscheinung gegen Frl. Zimmermann zurückstehend, hinterliessen wegen echt künstlerischer Verwendung ihrer Mittel und durchdachter Auffassung ihrer Partien einen sympathischen Eindruck. Da im Personalbestand unserer Oper auch andere [illegible] wesentliche Veränderungen bevorstehen, so hat das Bestreben, die dadurch entstehenden Lücken passend auszufüllen, Gelegenheit zu mehrfachen Gastspielen. Fräulein Schneider wird uns schon bald verlassen und durch Frln. Wahl [illegible] vom grossherzogl. Theater zu Darmstadt ersetzt werden. Für die von Frl. Schneider innegehabten Mezzosopran-Partien und zum Ersatz für das bis von Frl. Borée, die einen Engagementsantrag an die Wiener Hofoper annahm, [illegible] gastirte Frl. Hermann [illegible] seit mehreren Jahren ein beliebtes Mitglied der Dresdner Bühne. Wir hörten sie zuerst als »Gräfin« in Figaro's Hochzeit [illegible] als [illegible] in Verdi's »Troubadour«. Für Mozart'sche Musik fehlt es der Trabildung der Künstlerin an Wichtigkeit, dem Vortrage an Frische und Beweglichkeit. In der stark realistischen Tonsprache Verdi's fühlte Frl. Hermann sich anscheinend mehr heimischer. Hier brachte sie ihre [illegible] Mittel [illegible] zu besserer Geltung, und ihrem Vortrage fehlte es nicht an Schwung und Feuer. Wegen Verhinderung von Frln. Borée an häufiger Eiben Scheite das Gastspiel des [illegible] Balderman zu keinem Resultat. Mit ihr zugleich gastirte Herr [illegible] vom Landestheater zu Linz als Graf Luna, ohne trotz schöner Stimmmittel die Gunst des Publikums zu erringen. Die gesanglichen Leistung des genannten Herrn war allerdings [illegible], Vortrag und Spiel durchaus unerwartet, so dass [illegible] Lehmanns [illegible] Frl. [illegible] der deutschen Oper zu Rotterdam gastirte als Marie in Lortzing's Waffenschmied und in einigen heroischen Opern von Offenbach und Suppé, ohne besonderen Eindruck zu machen. In gesanglicher Hinsicht sind die Leistungen der Art, [illegible] wohl zuständig, ohne leistungsfähig bedeutend, und [illegible] Possensoubrette fehlt es ihr durchaus an Laune und gutem Humor.

✱ **Leipzig.** —F.— (Concerte.) Noch ist über einige Nachzügler unserer glücklich absolvirten Concertsaison zu berichten. Am letzten Sonntage führte der Riedel'sche Verein eine, hier bisher noch nie zur Aufführung gebrachte Beethoven'sche Messe [illegible] solennis auf, deren Aufführung zu den bedeutendsten Leistungen des genannten Vereins gehört. Auch dieses Mal ist sie als eine im Ganzen sehr gelungene zu bezeichnen, wozu unser treffliches Gewandhausorchester und Solisten [illegible] ihr Möglichstes beitrugen. Die Soloparte wurden durch Frau Otto-Alvsleben und Frau Krebs-Michalesi aus Dresden, Herrn von Milde aus Weimar und Herrn Rebling (vom hiesigen Stadttheater) ebenfalls dem Ganzen beitrug. Das Violinsolo im Benedictus wurde von Herrn Concertmeister David sehr schön gespielt. — Den Herbst [illegible] gedacht hatten wir am Charfreitag Bach's »Matthäuspassion«, [illegible] Mal [illegible] nach London verreisten Kapellmeister Reinecke unter der vorher bei ihnen schon bekannten Direction von Dr. Julius Rietz aus Dresden, der, obwohl ihm nur wenige Proben zu Gebote standen, dennoch eine vorzügliche Aufführung erzielte. Besonders hat [illegible] »Zion« im ersten Chor von Knabenstimmen allein gesungen wurde, hat es [illegible] die von Mendelssohn [illegible] und das Stimmgewebe des Doppelchores sowie [illegible] Posaunen, welche ebenfalls [illegible] durch das [illegible] Tempo des Chores [illegible] sich Denselbe [illegible] als eine entschiedene Verbesserung. Die Sologesänge wurden durch Frau Julianna Filmann von hier und durch Frau Krebs-Michalesi aus Dresden (der Evangelist durch Herrn Hofopernsänger Wolters aus Braunschweig) gesungen, welcher [illegible] während die Leistungen der Damen Nichts zu wünschen übrig liessen. Herr Schild [illegible] hatte, wie gewöhnlich, die Partie des Christus übernommen und führte sie in der [illegible] Weise durch. [illegible] Charfreitags [illegible] des Gottesdienstes empfunden und hoffend — dass darum [illegible] in unserer Stadt längst geworden — vermag er [illegible] Gesang eine solche Weihe zu verleihen, wie dieser hier [illegible] Künstler, eine Weihe, die sich dem Herzen [illegible] so [illegible] die Macht und Grösse des Gesammtwerkes voll empfindet und [illegible] der Zuhörer [illegible] Erschütterung [illegible] dessen [illegible] solche empfindet. — Das Leipziger Conservatorium der Musik hat während der letzten Wochen im Saale des Gewandhauses die [illegible] öffentlichen Prüfungsconcerte veranstaltet. Die Leistungen im Violin- und Clavierspiel waren durchgängig sehr tüchtig. Weniger hervorragend waren die Gesangsleistungen. In den ausgeführten Orchester-Compositionen war [illegible] nach dem Echten und Wahren in der Kunst und ein im Ganzen sehr anerkennenswerthes Geschick bemerkbar. — Herr [illegible], ein früherer Schüler Hans von Bülow's, seit einiger Zeit in Leipzig lebend, gab vor einem eingeladenen Publikum im Saale des Gewandhauses eine Soirée, in der er sich als ein Pianist von [illegible] künstlerischem Gefühl, aber noch nicht gleichmässig ausgebildeter Technik erwies. Herr [illegible] bediente sich eines Flügels aus der Fabrik von Steinway aus New-York, der sich durch weichen und runden Ton auszeichnete. [illegible] war dieses das erste Instrument der genannten Firma, das in Leipzig gehört wurde.

✱ **Berlin.** F. B. (Concert der Singakademie.) Sonntag den 5. Mai fand im Saale der Singakademie in den Mittagsstunden ein Concert statt, welches eine reiche Auswahl vorzüglicher Vocal- und Instrumental-Compositionen in gelungenster Weise zur Aufführung brachte. Merkwürdigerweise war aber weder in den Zeitungsanzeigen

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 25. Mai 1870. Nr. 21. V. Jahrgang.

Das Oratorium auf der Bühne.

3. Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Fortsetzung.)

Betrachten wir nun auch Herakles ein ohne Zweifel noch unbekannteres Werk von Händel, ein oratorisches Werk, welches selbst einigen Verehrern des Meisters kaum dem Namen nach bekannt ist. Es heisst **Alexander Balus** und behandelt die aus dem ersten Makkabäerbuche bekannte syrisch-ägyptische Geschichte, in welcher der edle Alex. Balus durch seinen Schwiegervater Ptolemäus Thron und Leben verliert. Ihm ist seine Gattin Kleopatra, durch welche sich alles tiefer Menschliche entwickelt. Es ist eine Liebesgeschichte vom ersten Ahnen steigend bis zum Vollbesitze des Glückes und jäh absinkend in endlosen Schmerz. Dieselbe verläuft in rein dramatischen Scenen, namentlich da, wo sie am bedeutendsten auftritt. Die erste Begegnung des Paares, wo Kleopatra den »Freund des Volkes«, den siegreichen Alexander bewillkommnet, geht wie in einem Bühnendialoge vor sich. Im weiteren Verlaufe schreiben sich dann manche Vorgänge so unmittelbar, dass sie auf der Bühne dargestellt vielfachen Ortswechsel und wenig Wirkung verursachen würden. Obwohl dieselben musikalisch vollkommen gerechtfertigt sind, gestaltet sich doch die Handlung da, wo sie recht in den Fluss kommt, auch immer ganz natürlich dramatisch. Dies ist z. B. wieder der Fall bei dem zweiten Hauptereignisse, der Entführung der Kleopatra aus dem Palastgarten; hier greift alles musikalisch in einander, die Gestaltung ist freilich nicht die der Bühnenoper, sondern speciell musikalisch. Das Gleiche gilt in noch höherem Maasse von den tragischen Schlussscenen dieses Liebesverhältnisses: die Ereignisse gehen nicht auf der Bühne vor sich; denn Kleopatra empfängt die Schreckensschläge durch Boten, die beide nach einander auftreten, und versinkt dann in ihren Schmerz. Der Vorgang ist im Ausdruck mit aller Energie ganz unübertrefflich dargestellt, aber zugleich im bewussten Einhalten der oratorischen Grenzen. Das Verlassen des Textes war hier nicht, wie bei Herakles, ein Nothbehelf, welcher eine Begeisterung für die Griechen und für Händel schmal, sondern ein gewagtes Politikum. Thomas Morell, welcher den Judas Makkabäus, den Salomo und Anderes für Händels Compositionen gedichtet und den bei manchen Irrungen und Schwächen … gerne wusste, welchen Weg sein Pegasus zu traben hatte. Und was er andeutete, das füllte ihm Händel aus. Mit richtig sicherem Blick nun wieder, wie früher bei Semele, auf die letzte entscheidende Scene. Als Kleopatra den grausen schreckensvollen Tod des Gatten vernommen hat, beginnt sie eine unbegleitete Gesangsweise »O bringt mich vor den Tagen Licht«, der sich erst später die Begleitung von einem Flötenstrom zugesellt. Wie gänzlich ungeeignet wäre dieser edel gedachte Ausdruck für die Bühne! Bei der ausserordentlichen Schönheit der Musik, die in dieser ganzen Scene zu dem Bedeutendsten und Rührendsten gehört, was Händel geschrieben hat, müsste der Vorgang etwas auch von der Bühne herab noch immer einigen Eindruck machen, aber doch nur einen zum mindesten, und die Bühne könnte nichts dabei thun, als eben die Reinheit des musikalischen Aus- und Eindrucks trüben.

So weit haben wir lediglich den Bau dieses Oratoriums im Auge gehabt, wie er in dem Schicksal der beiden Hauptpersonen zu Tage tritt. Es ist aber nicht nur eine einfach tragische Liebesgeschichte, welche uns hier vorgeführt wird, auch nicht nur eine syrisch-ägyptische Geschichte, sondern, wie im Salomo, ein Geschichtsbild im Rahmen desjenigen Volkes, welches klein, zerrissen und gedrückt unter den grossen Nationen des Alterthums den ethischen Gehalt, die Macht des Gewissens darstellte. Das Volk der Juden spielt deshalb mit auf dieser Weltbühne, persönlich durch den Fürsten Jonathan, den Freund und Verbündeten *Alexander's*, und in Massen als Chor. Das Heidenthum bleibt in voller Starrheit stehen, auch in der herrlichen Gestalt der Kleopatra, die ohne … Anflug von jüdischem … in ihrem Schmerze in *die Arme der Götter* sinkt; aber in dem, was das Volk Israel hier in Zwischenchören und sodann im Epilog singt, liegt das Versöhnende der Handlung. Diese Doppelanlage der Handlung nun ist das echt Oratorische und das in seinen Dimensionen weit, weit über die Möglichkeiten der Bühnenhandlung hinaus. Jeder Versuch es scenisch darzustellen würde nur das winzige Verhältniss des Mittels zu dem grossen Zwecke offenbaren und schliesslich lehren, dass die Musik da, wo sie mit dem Aufgebote aller Mittel der Kunst eine entsprechende Aufgabe dort gestaltet hat, allein viel mehr vermag als mit Beihülfe des Theaters. Wo würden die grossen Geschichtsbilder bleiben, welche einem nur einigermassen geweckten Hörer klar vor dem geistigen Auge stehen, wenn man ihn zwänge, sie mit Hülfe der Theatermittel sich zu

gestalten.* Sie würden noch winziger erscheinen, als Theaterarbeiten. Die Phantasie liebt das Unbegrenzte; in diesem Elemente wuchert sie und was irgendeine Kunst bei ihrer Gestaltung in naturgemässer Freiheit belassen hat, soll eine andere nicht einengen.*)

Ein Werk, in welchem sich ähnlich Judenthum und Heidenthum berühren, ist das bereits bekanntere Oratorium **Belsazar.****) Das Judenthum bildet darin ebenfalls den ruhenden Pol in dem Strudel der geschichtlichen Bewegung, in welchen wiederum zwei heidnische Völker, Perser und Babylonier, hineingezogen sind. Aber die Juden stehen hier dem Vorgange weit näher. Cyrus, der Sieger, befreit sie endlich aus langer harter Knechtschaft und gestattet ihnen die Rückkehr in ihr Vaterland. Dieser merkwürdige Fürst des Morgenlandes, den Griechen und Juden gleichmässig als ihren Gesinnungsgenossen in Anspruch nehmen, beugt sich vor der unfasslichen Sicherheit und hohen Gesetzmässigkeit, die ihm aus den Kreisen des unterdrückten Judenthums überall entgegen tritt.

Betrachten wir den Belsazar nun von Seiten der Ausführung, so ist bei dem Texte wenigen das zu bemerken, was man oratorische Schablone nennen könnte und in einigen anderen Händel'schen Oratorien hervortritt, als vielmehr eine besondere geistige Sicherheit in der Gestaltung desselben. Man bemerkt bald, schon bei der Eingangsscene, dass Mann welcher ihn schrieb, wer kein täglicher Gast des Theaters und befand sich nicht im untheatralischen in Abhängigkeit von der Bühne, sondern nahm einen höheren Flug. Es ist derselbe Verfasser, welcher einige Jahre zuvor den Text zum »Messias« zusammengestellt hatte, der geistvolle Charles Jennens. Als ein geschichtlicher Vorgang verläuft das Stück dennoch wesentlich in gedrängt dramatischen Scenen, den Vorgängen entsprechend. Wo das Interesse in der Scene an sich liegt, da ist dieselbe auch mit voller Lebhaftigkeit dargestellt, dies gilt namentlich von dem letzten Gelage Belsazer's und was sich auf demselben Gemeines und Ungemeines ereignete. Diese Scene ist auch in dramatisch-musikalischer Hinsicht nicht zu übertreffen. Aber der Oratorien des ganzen Belsazar ist in seinem Kern das des Oratoriums, so sehr, dass einige der Scenen, welche im oratorischen Vortrage unabänderlich durchgreifen, auf der Bühne gar recht langweilig und unverständlich erscheinen würden. Unter den Chören sind mehrere, welche durch die dramatische Lebhaftigkeit, mit der sie die Situation darstellen, Jedem auffallen und Manchen an die Bühne erinnern werden, ohne dass sehr wenig wenn überhaupt etwas davon würde sich den Bretterwelt einfügen lassen. Die Chöre bei Belsazar's Gelag würden allerdings in eine Scene passen, welche das Gastmahl darstellte, aber doch nur, um nothwendig durch weit schlechter gesungen zu werden, als es selbst bei mässigen Oratorienchören der Fall ist. Den ersten Chor, den Spottchor der Babylonier, auf dem Theater von den hohen Stadtwällen herab singen zu lassen, wäre vielleicht ein lockendes Experiment für eine grosse Bühne. Aber der Erfolg würde kläglich genug ausfallen, als theatralischer Spottchor ist er eben auf ganz anderen Gang, und zwar allein schon in den Puppen. Bei Allem aber, was einen Schritt weiter geht, verlieren wir die Bühne ganz und gar aus den Augen. Den zweiten Theil oder Act des Belsazar eröffnet ein Chor, den jeder, der ihn einmal gehört hat, als eine besondere Zierde und Eigenthümlichkeit dieses Oratoriums ansehen wird und bei der Aufführung nicht missen möchte; selbst Mosel hat ihm das Leben geschenkt. In sprechender Lebendigkeit wendet der Chor sich an den Fluss, welcher seine bisher schützende Stellung aufgiebt und in das ausgegrabene Bett einfliesst; lebendig, in wildem Sturz wie das Gewässer, fliessen und rauschen anfangs die Töne dahin. Der Chor besteht aus drei Theilen und ist schon in der poetischen Anlage so originell, dass mancher verdutzt auf die Worte blicken wird.

1.

Volkchor. Seht, wie so schnell der Euphrat fleht!
Wie er den Wellenschild entzieht!
Offen liegt nun die Königsstadt.*)

2.

Halbchor 1. Wie, falscher Euphrat, deine Stadt
Stellst du den Feindes Waffen bloss?
Verhängst dem Volk der Knechtschaft Loos,
Eröffnest den Kroll zum Pfad
Und theilst dem gleich übet die Verrath?

Halbchor 2. Die Pflicht erfüllte treu der Fluss,
Doch weicht er nun den Himmels Beschluss
Als Diebel nach der Feste der Welt,
Was ihr der Strom einst Schutz gestellt,
Nun giebt er höherer Macht den Preis
Und weichet auf des Herrn Geheiss.

3.

Volkchor. O stolzer Mensch, gesteh es ein,
Falschheit ist nur in dir allein.

Wer sagt dies? so hat man schon oft gefragt. Die blosse Frage hiernach zeigt, dass uns die echt oratorische Auffassung der Musik zur Zeit ganz und gar fremd geworden ist. Keine der einzelnen Volksgruppen, welche an der Handlung betheiligt sind, sondern der »Chor« singt es: Er ist der Allgemeine, welcher das Einzelne übergreifend umfassend und verklärend sich hier geltend macht. Wesentlich was es auch so in dem Tragödienchore der Griechen, dessen Erneuerung wir hier vor uns sehen — aber nicht eine schattenhafte Nachahmung, gegründet auf gelehrte Begeisterung, sondern eine wirkliche Renaissance, eine Frucht, welche aus dem natürlichen Entwicklungsgange einer neuen Kunst gleichsam wie von selbst gediehen ist. Deshalb ist auch bei aller Geisterverwandtschaft der künstlerische Unterschied des neuen musikalischen Chores von dem der Griechen um so grösser, so fundamentaler. Der moderne musikalische Chor ist ein ruhender, der griechische war ein bewegter. Beide sind entsprungen gottesdienstlichen Umzügen. Aber in den griechischen Gottesdiensten sehen wir den Chor nicht nur singend, sondern auch tanzend und vor allem handelnd, recitirend, tanzend Theil und aus diesen Chorscenen bei denjenigen Festen, wo sie am lebhaftesten waren, den bacchischen, entwickelten sich bekanntlich geradezu die Tragödien. Welch eine Fülle beständiger Umbildung dadurch erzeugt ist veranschaulichen uns noch die erhaltenen Texte des Aeschylos und Sophokles, aber aus dem Entwicklungsgange des griechischen Chores sehen wir auch, dass diese Tragödien ihrem nicht wesentlich dramatisch, sondern einem noch und noch sich ausbildenden lyrischeren Drama entstanden. Freilich waren daher mit der Zeit auch eng ins Gedränge kamen und endlich ganz ausgeschieden wurden. Was lernen wir hieraus? Dass jene Anknüpfung an

*) Wer Verlangen tragen sollte, das erwähnte Oratorium Alexander Balus näher anzusehen, dem wird die Nachricht willkommen sein, dass dasselbe als Band 33 der Ausgabe der Händelgesellschaft schon im nächsten Monat erscheinen wird.

**) Band 19 der Ausgabe der Händelgesellschaft.

*) the queen of cities, die Königin der Städte, im Englischen was sich im Deutschen aber nicht unter die Musik bringen lässt.

den Bacchuslieder wohl den einzig möglichen Anfang bildete zur Entstehung eines wahren Drama, dass aber die damit gewonnenen Mittel zu seiner dauernden Gestaltung nicht ausreichten. Bei den späteren Tragödien schmolz der Chor immer mehr zusammen, entartete und fiel endlich ganz fort. Würde man je aus einem Oratorium den Chor weglassen können? Was man auch dem Oratorium mochte nach dieser Seite hin wird man dasselbe zu schädigen — es sei denn, dass man es auf die Bühne brächte. So sehr wird der Chor als wesenhaft mit dem Oratorium verwachsen erkannt. Nicht gleich wesenhaft wie ein untrennbares Hauptglied stand er in der Tragödie der Griechen. Zwar ist den erhaltenen Hauptwerken entnehmen wie leicht schon aus dem blossen Lesen, wie hochgemach diese wundervollen Chordichtungen in das Ganze eingefügt sind und zu seiner Steigerung beitragen. So etwas versteht sich bei den Griechen von selbst und ist ohne allen Zweifel auch in ihren Gemälden wie in ihrer Musik der Fall gewesen, etwas noch des feinsten ästhetischen Sinn Verlangendes dürfen wir in dem, was diese Nation als den wahren Ausfluss ihres Genius hochhielt niemals erwarten. Aber ein anderes ist, die vorhandenen der zur Zeit einzig möglichen Kunstmittel auf vollendete Weise ästhetisch verwerthen und ein anderes die Kunstmittel und Grundlagen selber in vollendeter Gestalt beschaffen. Wäre letzteres den Griechen im Drama möglich gewesen, wie es ihnen im Epos gelang, und hätte sich der Chor in griechischer Gestalt als ein solches Mittel bewährt, so würden wir uns über seine Einseitigkeit, seine Verwendung und Darstellung längst nicht mehr den Kopf zerbrechen, denn wir hätten dann überhaupt kein ernstes Drama ohne Chor; der griechisch geformte Chor würde das gesammte europäische Drama in derselben Weise beherrschen, wie er in anderen Kunstzweigen die griechische Epik und Plastik thun. Aber ein solches Verhältniss liegt hier nicht vor; der griechische Chor ist für uns nichts Lebendiges, sondern etwas Antiquarisches, und daran wird es künftige und geistvolle gelehrte oder künstlerische Reconstruction wird hieran etwas ändern. Wenn nun die Tragödie für jene herrlichen Chorgebilde selbst nicht eine feste, sondern nur eine vorübergehende Heimath, so ergiebt sich klar, dass es nur nicht einfallen kann, den Oratorienchor etwa deshalb auf die Bühne zu bringen, weil sein griechischer Verwandter und Vorgänger auf derselben sich bewegt hat.

Und das um so weniger, wenn man bedenkt, wie unerschütterlich sicher die Heimath des Oratoriums und wie undramatisch sein Ursprung ist. Ebenfalls hauptsächlich entwickelt zur Verherrlichung gottesdienstlicher Vorgänge, bildete der Chor bei diesem doch selbst da, wo die christliche Liturgie sich aus der morgenländischen Kirche eine gewisse dramatisch-symbolische Beweglichkeit bewahrt hat, das ruhend Unbewegliche. Niemals ist im christlichen Gottesdienste der Chor als solcher handelnd aufgetreten. Indem das Oratorium den besten Theil seiner chorischen Musik aus der bereits höchst kunstvoll entwickelten kirchlichen Musik gewann, wie aus den Werken alter Meister, auf die allen bereits Weise eben nur von Händel's Werken zu sprechen ist, befestigte es seine Stellung und erweiterte sich zu einer bedeutungsvollen Tonkunst, die in dem selbst auch eine unabhängige Welt auf zwischen sich und der Bühne. Alle dem Kirchengesange entnommenen Elemente des Oratoriums sind nicht nur undramatisch, sondern anti-dramatisch.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Liebeslieder. Walzer für das Pianoforte zu vier Händen (und Gesang ad libitum) componirt von **Johannes Brahms.** Op. 52. Berlin, Simrock. Pr. 4 Thlr. 30 Ngr.

W. R. In grossen Formen, in ernstem Gehalte bewegten sich die Werke, mit welchen Brahms zuletzt vor die Oeffentlichkeit getreten ist; wohl durfte er sich solchen Arbeiten sich die Zeit des Ausruhens gönnen, und zwischendurch auch der leichteren Muse wieder Zugang zu seinem künstlerischen Thun gestatten. Und sie wollte er uns zur Beantwortung der Frage zwingen, welche Gattung er mit grösserer Sicherheit beherrsche, wo hauptsächlich die Quelle seines Schaffens sprudele, legt er uns hier eine Kette leichtgewobener Gebilde seiner Meisterschaft vor, gleichsam Spiele seines Genius, und wenn uns auch hier in einem solchen Grade durch melodischen Reiz, durch Wärme der Stimmung, durch Anmuth der Gestaltung zu fesseln, dass wir uns immer von neuem staunen müssten.

Walzer mit Gesang — die Zusammenstellung hat etwas für den ersten Moment Frappirendes, und doch ist das Lied zum Tanze ein alt, wie Gesang und Freude an Lustbarkeiten beim deutschen Volke überhaupt; die künstlerische Behandlung und Verfeinerung solcher Form also etwas durchaus Gerechtfertigtes. Auch bei Brahms erscheint dieselbe uns erheiternd vorbereitet, unter den in letzten Jahre von ihm veröffentlichten Liedern und Gesängen finden sich mehrere, welche schon die Worte als für nicht selbständige kurze Tanzmelodien gelten können und auch so gedacht sind; es sind gerade die im volksmässigen Tone gehaltenen. Diesen inneren Verband des Gesanges mit dem im Instrumente schon vollständig gegebenen musikalischen Inhalte hat nun Brahms dadurch angedeutet, dass er den Gesang nur ad libitum hinzutreten lässt. Und doch hat er auch in dieser Verbindung eine bewunderungswürdige Probe seiner Kunst abgelegt. Keineswegs, wie man beim Lesen des Titels glauben sollte, stimmt etwa der Gesang einfach in die Melodie des Claviers ein, sondern aus den Elementen dieser sind besondere, vielfach freilich mit jenen übereinstimmende, oft aber auch ganz selbständige, in der Regel einfachere Themen für die Singstimme erfunden, und während der instrumentale Theil für sich durchaus selbständig steht, erwächst doch aus dieser Verbindung mit dem Gesange ein um so schöneres, harmonisches Ganzes. Durch die Auswahl der Stimmen, indem bald (und meistens) das volle Quartett, bald zwei, mitunter auch nur eine Stimme, und wieder verschiedene im Wechsel mit einander auftreten, wird eine grosse Mannigfaltigkeit erzielt. Die Texte hat er der Sammlung »Polydora« von Daumer entlehnt; nur wenige sind etwas grösseren Umfangs, die meisten ganz kurze Gebilde, in denen irgend eine Phase des Liebeslebens, oder irgend eine an dasselbe sich knüpfende Betrachtung oft in Form der Bilder, zum Ausdrucke gebracht, vielfach auch der Ton des Volksliedes glücklich angeschlagen ist. Mit feinem Gefühle weiss Brahms die Worte der Tanzweise anzupassen, als durch dieselbe beben ihren Gehalt gleichsam meditiren zu lassen; während dieselbe in der Regel gerade für den bestimmten Text componirt zu sein scheint, ist doch wieder der instrumentale Theil völlig in sich geschlossen und keinen weiteren Zusatz bedürftig, so zeigt den ächten Meister, dass er die Spur des Concepts des Kunstwerks völlig verwischt hat und es uns nur als das fertig abgerundete entgegentreten lässt, so dass die neugierige Spieler oder Hörer die Frage umsonst thun würde, ob wohl die Melodien zuerst zu den Worten erfunden, oder die Worte den Melodien erst untergelegt sind.

Eine Charakteristik der Stücke im Einzelnen zu geben, versagen wir uns; es wäre auch unmöglich, den Reiz des Ausdrucks derselben gewähren, durch Worte genügend zu demonstriren.

lich wenn irgendwo müssen wir den Leser auf das eigene Hören und Genießen verweisen, und damit zugleich, mit dem kalten und trockenen Worte kleinen Gebilden von höchster seelischer Feinheit, von weitesten, vergeistigten, concentrirtesten Gefühlsausdrucke zu nahen. »Ueber seinem Bergesdach der Augen blühte und duftet über die Auge, das glücklich in den Mund schickt, kann Niemand in Zweifel sein, dass es so ist.« diesem Worte Schumann's erinnerten wir uns mehrfach bei diesen kleinen, aber weit [illegible] [illegible] duftenden Blüthen. Was macher noch aufrauschen soll die reiche Mannigfaltigkeit der Stimmungen, die hier zum Ausdrucke gelangten, die milde Erwartung, die überströmende Sehnsucht, der kecke Muth, das Liebesglück selbst, der Unwille über die böses Zungen, Schmerz der Trennung, Schmerz des Verlassenen, Alles dieses in eigenthümlichen, charakteristischen und durch Wohllaut sich auszeichnenden Melodien intensiven Ausdruck. Sollen wir Einzelnes erwähnen, was durch besonderen Reiz [illegible], so wäre es z. B. Nr. 9 (»Am Donaustrande, da steht ein Haus«), eine Melodie von einer einfachen Schönheit und dabei von einem, bei öfterem Hören mehr und mehr sich einschmeichelnden Liebreize, wie wir es neuerdings selten gehört. Nr. 11 (»Nein, es ist nicht auszukommen«) ein kräftiger, kecker Ausdruck des Unwillens der Hübigkeit, Nr. 13 (»Vögelein durchrauscht die Luft«), in welchem neben der Bebenswürdigen Naivetät des Motivs eine [illegible] [illegible] Sinnigkeit der Harmonik hervortritt, Nr. 16 (»Ein dunkeler Schacht ist Liebe«) mit dem innigen Ausdruck eines Erbebens von Liebeslust und -Leid, worin ganz besonders durch die Vereinigung der ganz selbständig behandelten beiden Klanggruppen ein wunderbares Ensemble entsteht. Und so bietet jedes der Stücke etwas Charakteristisches, bei manchen [illegible] freilich auch das [illegible] Inhalt, wie dies bei Brahms ja nicht selten ist, erst öfteres Hören, zuweilen auch mitunter einige harmonische Kühnheiten etwas herb an, so gleich im zweiten Theile des ersten Stückes und hin und wieder sonst, schnell lösen sich solche Stellen wieder in das volle Behagen auf, welches uns überall freundlich anfängt und wir wollen daher nur ganz nebenbei und bescheiden den Wunsch hier anderten, dass Brahms neben dem Reiz und Gehalt des Gedankens auch dem Wohlklange nie noch wie den Gesangsteile vergeben möge.

So viel wir bisher gelesen, haben diese lieblichen Gebilde schon vielfach ihre wirksame Kraft in Aufführungen bewährt, wir hoffen, sie werden den Namen des Componisten in weitere Kreisen zu einem nicht blos von der Ferne ehrfurchtsvoll bewunderten, sondern vertrauten und geliebten machen. Er hat mit denselben auch in einer anderen Beziehung eine beachtenswerthe künstlerische That vollbracht, ohne vielleicht selbst daran gedacht zu haben. Indem er Stücke für den Instrument und den Gesang zugleich componirt, dem letzteren aber so selbständig und [illegible] [illegible] ist behandelt, dass er nur wahlweise benutzt werden will, hat er deutlich genug gezeigt, dass ihm zum Aussprechen seiner künstlerischen Intentionen der ihn bewegenden und zum Schaffen erregenden Empfindungen das Instrument mitunter so genüge, dass er ihm völlig Alles sage, was er hat sagen wollen, dass nur in ständigen Bereichen der Ausdrucksweise [illegible] den Hauptrollen den Gesang gar durchaus entbehrlich sei. Wir haben hier Zeugnisse eines der berufensten Künstler für bemerkenswert in einem Zeitpunkte, wo eine nicht [illegible] in der Trennung von vocaler und Instrumentaler Musik wie ein Kriegsheil unter Künstler und Kunstfreunde geworfen, die letzteren als selbständige Ausdrucksweise sogar abgesprochen worden ist, soweit als sie nicht durch das Wort verklärt werde. In einem Zeitpunkte, in welchem wohl auch von berufenstem künstlerischem Munde jenem Gegensatze eine Bedeutung beigemessen wird, wie wenn es sich um innerlich verschiedene Kunstgebiete handelte, und in einem gewissen herabsetzenden Tone von dem überwiegend instrumentalen Charakter moderner Musik gesprochen wird, der es zu einer reinen vocalen Wirkung, die alten Meistern vergleichbar, nicht mehr bringe. Wenn damit gesagt ist, dass die neueren Componisten (Mendelssohn, Schumann u. A.) in ihren Gesangscompositionen mitunter die Leistungsfähigkeit der menschlichen Stimme nicht genug berücksichtigen und ihr zu viel Unsingbares zumuthen, so wollen wir das im Wesentlichen gern als berechtigt ansehen und zugeben, dass man es im grössten Rechte des Volks vocalsichere zu schreiben dem Componisten giebt; soll aber ein innerer Gegensatz zwischen zwei verschiedenen Kunstgebieten aufgerichtet werden, in welchen innerlich verschiedene Darstellungsobjecte durch innerlich verschiedene Mittel ausgedrückt werden, so muss gegen eine solche Scheidung als eine allem ästhetisch-musikalischen Princip zuwiderstreitende Verwirrung eingelegt werden.

Es wäre lohnend, diesem Gedanken weiter nachzugehen, aber wo bleibt die Besprechung an unseren liebenswürdigen Liebes-Walzer? Übrigens möge uns verziehen, dass wir die Erwähnung derselben bei nahe zum Ausgangspunkte einer principiellen Erörterung gemacht hätten und gezeigt, was unser Nummer selbst in einem [illegible] schon Principienstreit [illegible], auf dessen Behandlung Ein Jenes zu ihm fern sicherlich ganz fernliegt.

Anmerkung. Soll ich nicht meine Meinung über den hier beiläufig berührten Streitpunkt in wenigen Worten hinzufügen — was eigentlich nur geschieht, um zu zeigen, dass mir Fragen dieser Art nicht gleichgültig sind —, so glaube ich ebenfalls, es habe Brahms völlig fern gelegen, mit seiner Musik Principien zu retten, und die wahre Ursache, weil ihm seine Lieder musikalische Empfindung zugleich [illegible] [illegible] zu welchem Ziel gar schnell er sich nach dem [illegible] [illegible] führt. In ästhetischen Dingen kann das einzelne Kunstwerk als Argument, sondern immer nur Beispiel sein. Jenes Grundsätze ist unmöglich Umgekehrt machen sie die Parteien, z. B. die der Zukunftsmusiker, deren Tannhäuser, Lohengrin, Meistersinger etc. nicht Beweise, sondern Argumente sind. Zu allgemeiner Klarheit wäre nun auch es wünschenswerth gewesen, dass unser verehrter Herr Mitarbeiter etwas genauer angegeben hätte, was ihm denn die berichtete Idee bedeute. Denn in den Liedern jeder Art sei schon durch den [illegible] [illegible] Ton des Componisten ein genügend ausgesprochen sei. Freilich ist jetzt nicht ganz klar geworden und ich habe nur anderer Seite unsere hören, der Ton sei »romantisch« — bei den musikalischen Parteien jedenfalls. Zum Idee oder Grundanschauung, welche den Componisten bei der Hervorbringung dem Text oder [illegible] [illegible], bekanntlich [illegible] an einer Selbstbefriedigung erlebt, wie sie aber gern erfahren, [illegible] als hierzu mit dem Beifallreden, [illegible] — Was nun die vom [illegible] künstlerischen Seite, [illegible] dem Gesange [illegible] Verwendung der beregten Streitfrage anlangt, so habe ich immer dafür gehalten, dass es im Gewöhnlichsten darauf ankommt, den Künstlerischen oder Nichtkünstlerischen hier ganz aus dem Spiele zu lassen und mit Hand des Buchs [illegible] zu sehen. Die Sache ist eine Controverse und wie das Problem für jeden ist in den Gründen dieser Wissenschaft findet, ist hier der Fachmann, wer ohne mit inneren Gründen oder Sophismen [illegible] hat, ist der Schwätzer — so selbständig selbst die Seele hinein will, [illegible] diese Erörterung anstreben, solche nicht [illegible] sondern nur als Anhänger thun muss. Ich will so hoch ich das durch dieses Sachverhältnis thun muss, ist allein die dortigen [illegible] Untersuchung zu denken gewesen sei. In welchem Sinne und Umfange die [illegible] Vocalcomponist an [illegible] Instrumental gezeichnet genannt werden kann, wäre wohl zunächst festzustellen. Nur dieses für heute.

Chr.

André's Sprüchwörter, hoffentlich zum letzten Male

Frankfurt a. M. Am Schlusse des betreffenden Artikels in Nr. 17 dieser Blätter ist der Wunsch ausgesprochen, das Vergnügen André's möge eine gerichtliche Entscheidung herbeiführen, damit doch nicht er möge [illegible] klagen. Nun liegt aber hier der eigenthümliche Fall vor, dass der damalige Verleger (der jetzige A. André — Firma J. André — ist ihm selbst der selbst) zugleich der Verfasser des Werkes war, also eine schriftliche Verhandlung zwischen Beiden nicht stattfand. Es kommt

also Alles auf die Herbeischaffung eines Autographs an. Ein solches ist denn auch vorhanden. Herr André glaubt aber mit Recht, dass man der Versicherung Anderer über die Authenticität desselben mehr Glauben schenken wird als seiner eigenen, da er der Sohn des betreffenden Componisten ist. Ich erfülle deshalb gern den Wunsch des Herrn Verlegers, über dieses Autograph nachstehend zu berichten.

Nach dem Tode des alten André wurde ein Theil seiner Hinterlassenschaft in Auctionen verkauft. Darunter befanden sich namentlich viele theoretische Werke. André hatte dieselben, da er sie bei Bearbeitung seines eigenen grossen Theoriewerkes benutzte, mit zahlreichen Randglossen versehen, zum Theile sie auch dieser Zwecke mit Papier durchschiessen lassen. Ein solches Buch — Joseph Klein's »praktische Musik« — erstand ich und lernte dadurch André's Handschrift genau kennen. Die hiesige Musikschule besitzt ein Manuscript der »Conversazione musicale pour Pianoforte à 4 mains par A. André«, welches von dem Verfasser an den hiesigen Tonkünstler Herrn Heinrich Henkel kam und von diesem der Schule geschenkt wurde. Dasselbe trägt auf dem Titel genau dieselben, zum Theil sehr charakteristischen Züge, welche auch im Anhang unseres in Frage stehenden Werks zeigen. — Vor mir liegt in diesem Augenblicke ein Manuscript, 12zeiliges Hochformat, das Sprichwörter in vier Stimmen und in weiteren zwei Zeilen die Clavierbegleitung enthaltend. Das mir vom Verleger zugesandte Heft hat kein eigentliches Titelblatt; es trägt aber am oberen Rande die Ueberschrift: »Die Sprichwörter. Zum Stich neu bearbeitet in Offenbach. März 1837« und am unteren Rande der ersten Seite die Bemerkung: »Ursprünglich für die beiden Demoisellen Tischbein, die Betten Sohleinen Lamberger in Leipzig im Mai 18.. [illegible]«. Diese Worte, sowie der gesammte Text und die Noten des Manuscripts sind bis auf die kleinste Eigenthümlichkeit mit denselben Zügen geschrieben, welche ich als die Handschrift Anton André's kenne. Herr Henkel, ein Schüler André's, bestätigt dies und habe überdies erfahren, dass André mit ihm über diese seine Composition zuweilen gesprochen. Es leben ausserdem hier in Frankfurt und der Umgegend noch manche Musiker, welche die Authenticität seiner Handschrift bezeugen. So liegt also die Sache jetzt so: Niemand hat mit Bestimmtheit gesehen, dass Haydn die Sprichwörter geschrieben; Niemand hat ein Autograph der Sprichwörter von Haydn gesehen; Niemand hat gehört, dass Haydn das Werk recensirt; dagegen liegt ein Autograph des Werkes von A. André vor, und es leben noch Leute, welche wissen, dass André dasselbe als sein Eigenthum bezeichnete. So lange nun nicht gleiche Beweise für Haydn beigebracht werden, kann, meine ich, von der Autorschaft desselben gar keine Rede sein. Allen gegentheiligen Beweisen fehlen daran bisher, dass ein einziger Mensch, Peter Härtel, behauptete, das Werk sei von Haydn, und dass wenn's den Stoff zeigte, wer auf Haydn gewesen, ob er es schrieb. —

Wenn man auf den Werth des Werkes hinweist, um daraus auf Haydn zu schliessen, so muss ich bemerken, dass A. André, von Augenblicke des Werkes nicht nur Verdienst gewürdigter Componist, gerade in solchen Dingen sehr geschickt war, wie Jeder weiss, der seine Lehre des Canons und der Fuge kennt. Das Kunststück, welches er in diesem hat Seltenes macht, vier Stimmen in verschiedenen Taktarten singen zu lassen, hat er oft noch grösserer Consequenz und ausserordentlichem Geschicke in seinen fugirten Sätze [illegible] Zweck durchgeführt. Auch wäre nur die Frage erlaubt, ob der Ober-[illegible] praktische Haydn, wenn er einem Mönchskloster ein Andenken hinterlassen wollte, denn wohl einen so [illegible] ohne sich [illegible] Sopranpartie angebracht haben würde? Ist ein solcher Luxus nicht viel erklärlicher, wenn es sich um ein gar nicht für die Oeffentlichkeit bestimmtes, aber auf vier genannte Persönlichkeiten berechnetes Werk handelt, worunter zwei Damen? — Zum Ueberflusse sei noch erwähnt, dass mein hochverehrter Herr Henkel der, weil er in den letzten Lebensjahren André's ausserordentlich viel mit demselben verkehrte, hier Autorität ist, bereits [für eine andere Zeitschrift] einen Artikel über diese Angelegenheit geschrieben hat.

W. Oppel.

Concertbericht aus München.

—S— Im Mai 1870. Wiederum ist eine Concertsaison an uns vorübergegangen, die mit manchen ihrer Klänge uns im Innersten berührte und in edelster Weise mit Begeisterung erfüllte, während andere ihrer Weisen uns weniger anmutheten, vielleicht sogar abstossend auf uns wirkten. Wie dem auch sei — jedenfalls wird sie schon in Rücksicht auf den Standpunkt, den München in musikalischer Beziehung einnimmt und einnehmen soll, einer Beachtung in weiteren Kreisen. Es mag daher zweckgemäss erscheinen, wenn wir, anknüpfend an die in Nr. 13 und 21 d. Bl. gegebene Schilderung des jüngst vergangenen Münchener Musiklebens, auch der nunmehr beendeten Concertsaison eine kurze Erinnerung widmen. Dabei wird es eigenommen sein, zu berücksichtigen, in wieweit sich die Verhältnisse seit jener Betrachtung änderten, in wiefern die dort ausgesprochenen Erwartungen gerechtfertigt erschienen, oder in welcher Weise die oben dargelegten Ansichten allenfalls Modificationen zu erleiden haben.

I.

Die **Concerte der musikalischen Akademie** — es waren diesmal ihrer fünf, zwischen dem 9. März und 10. April — haben den eigentlichen Kern der Münchener Concertmusik zu bilden und einen mehr oder wenig musikalisch gebildete Concertpublikum zu versammeln. Sie sollen den ersten Rang im hiesigen Musikleben, als mögen ihn auch in hohem Verhältnisse einnehmen, und zwar sollen vorerst ihre Programme analysirt, dann einige allgemeine Erörterungen daran geknüpft werden.

Die aufgeführten Orchesterwerke waren: Symphonien von Beethoven (Nr. VI, VII und VIII), Mozart (G moll), Schumann (Nr. IV), Suite von Grimm (Op. 16, neu); Ouverturen von Beethoven (Leonore Nr. 3), Cherubini (Anakreon, Lodoiska), Schubert (Alfonso und Estrella), Mendelssohn (Hebriden), Rubinstein (Iwan der Grausame, neu), Bernstein (Märchen-Ouverture, neu). Was zunächst die Novitäten betrifft, so fand Grimm's zweite Suite in ihrer edlen, ernsten Haltung mit trefflicher Instrumentation, schönen Motiven und gediegener Form allenthalben grossen Beifall und brachte dem Componisten wohlverdienten Hervorruf; möge uns die genaue Bekanntschaft des Werkes durch Partitur und Clavierauszug recht bald zu Theil werden. Minder Günstiges ist von den anderen beiden Compositionen von Bernstein und Rubinstein zu erwähnen. Zwar fehlt es jener »Märchen-Ouverture« nicht an charakteristischen Motiven und entsprechender Instrumentation, welche ohne Zweifel eine nicht unbedeutende Begabung zeugen, aber es mangelt an dem nöthigen Fluss und an Einheit. Der »grausame Iwan« aber, obwohl er schon im Programm nicht mit diesem seinem richtigen Titel, sondern nur als »Iwan IV.« (wie es scheint, um Anspielungen zu vermeiden) auftrat, athmete völlig Frische, zwar hat auch er einige wenige interessante Partien, gewöhnlich aber ist es wahrhaft grausame Musik, und in anderen allerdings ausserordentlich charakteristisch. Wahrlich zu bedauern ist es, dass ein Mann von so entschiedener musikalischer Begabung wie Rubinstein neben einzelnem Treffl[ichen], wenn er geschrieben hat, derartige Missgeburten zur Welt bringt, wie dies leider hauptsächlich aus Mangel der nöthigen Selbstkritik und der Sucht, viel zu

schreiben, wozu allerdings auch eine gewisse Effecthascherei und Streben nach [illegible] Neuerungen kommt. Bezüglich der Aufführung dieser und der übrigen Orchesterwerke verdient die der Grammatischen Suite unter des Componisten energischer Leitung am meisten Lob, so dass stellenweise der Wunsch laut wurde, dieselbe möchte noch oft in ähnlicher Weise dir wirden. Ihr zunächst stand die Execution der Symphonie von Schumann und der Leonoren-Ouvertüre Nr. 3, stets [illegible] gehörten, natürlich allerthalben mit Begeisterung aufgenommenen Piècen, während die Aufführung insbesondere der Beethoven'schen und der Mozart'schen Symphonien das durch Lachner gerade in diesem Punkte am meisten verwöhnte Ohr nicht befriedigen konnte, denn theils waren die Tempi vergriffen, wie besonders beim Schlusssatze der Pastoralsymphonie und den beiden Mittelsätzen der achten Beethoven'schen, oder es war die gehörige Feinheit des piano, die richtige Steigerung des crescendo, wie vorzüglich bei Mozart, zu vermissen. Den Ursachen dieser bedauerlichen [illegible] in pejus seien unten noch einige Worte gewidmet.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Prag. Mai 1870.

(Das Conservatorium.)

(Schluss.)

Nach diesen Andeutungen über den jetzigen Standpunkt des des Conservatoriums nunmehr, können wir uns bei Erwähnung seiner diesjährigen öffentlichen Leistungen um so kürzer fassen. Wie alljährlich gab dasselbe auch heuer drei Concerte, von denen in Betreff des [illegible] Vortrags im Allgemeinen bemerkt sei, dass dieselben ganz an der Spitze der hiesigen Productionen stehen und alle der [illegible] Instrumentalkörper an Glanz, Frische, Präcision und künstlerischer Sicherheit in der Auffassung überragen. Ja wir dürfen, ohne übertrieben zu sein, sagen, dass diese bereits jenen des von den ausgewählten Musikern zusammengesetzten Orchester zu rivalisieren im Stande, was um so mehr zu bedeuten hat, wenn man die Wahl der Compositionen, zumeist Aufgaben der höchsten Gattungen, in Betracht zieht. Im ersten Concerte kam Franz Lachner's neueste Suite in C unter des eingeladenen Componisten eigener Leitung zur Aufführung. Das jugendfrische Werk fand eine enthusiastische Aufnahme und bereitete dem königl. bayerischen Hofkapellmeister einen wahren Triumph glänzenden Erfolges, er selbst [illegible] seiner Befriedigung ob der ihm mit Begeisterung folgenden jugendlichen Orchesters mehrmals lebhaftesten, ja begeistertem Ausdruck. Das dritte Concert brachte [illegible] Schumann's D-moll-Symphonie, wenn auch nicht so eingänglich wie die [illegible] und so grossartig wie die C-Symphonie, doch reich an tief bedeutsamen Momenten, aber auch an [illegible] Schwierigkeiten, deren Bewältigung was wieder in glänzendem Umstande künstlerischer Vorbereitung so glänzend überwunden werden konnte. An diese symphonistischen Vorträge reihen sich die Ouvertüren zum Märchen von der schönen Melusine von Mendelssohn und zu »Tannhäuser«, welch letztere um so grössere Wirkung machte, als das Streichquartett mit 18 ersten, 16 zweiten Violinen, dann [illegible] entsprechenden Violen und Celli und 8 Violone besetzt erschien. Wenn wir noch das Andante aus der oben genannten Suite erwähnen, so geschieht es nur deshalb, weil sich da [illegible] der Violine und der Violoncello, Ottokar Ševčík und Florian [illegible], als treffliche Solisten des Herrn [illegible] zu manifestiren, wie der Clarinettist Šebestský in dem Vortrage des Mozart'schen Quintetts mit mehrfacher Besetzung der Streichinstrumente als ein solcher des Herrn Gustowitz. Das zweite Concert hatte den Charakter

eines grossen Festconcerts. Da sich heuer ein Cursus abgeschlossen und die absolvirenden Zöglinge ihre Lehrzeit bereits mit Schlusse des Schuljahrs beschliessen und anderen Aspiranten Platz machen, so musste die Jubiläumsfeier hervorgehoben [illegible] werden, und fand im zweiten Concerte von Seiten des Instituts eine würdige Begehung, um so mehr, als sich das [illegible] Orchester gewissermassen selbst zu übertreffen schien. Zur Aufführung gelangten so neben vollendeten Vortrage die »Sulamith« und die grosse Ouverture Op. 124. Ausser der Hof- und Kammersängerin Frau Wild aus Wien, welche die grosse Arie der Leonore und drei lyrische Compositionen des Gefeierten sang, trug zur Verherrlichung des Festes die ebenfalls eingeladene Pianistin Fräulein Sophie Menter aus München wesentlich bei. Sie spielte bei dieser Gelegenheit das grosse Es-dur-Concert und als Solostück noch das Andante con Variazioni aus der Sonate Op. 109. Auch bei den anderen Conservatoriumsconcerten wirkte sie mit und gab noch zwei selbständige Concerte. Auf diese Art bekamen wir von ihr ausser dem genannten auch die beiden Concerte von Liszt in Es und A und das Weber'sche in F-moll zu hören, ohne die zahlreichen Solostücke aus der alten, neueren und neuesten Pianofortelitteratur anführen zu können. Sophie Menter stellte sich da als Stern erster Grösse, als eine Virtuosin und Künstlerin dar, die wohl alle ihre jetzt blühenden Colleginnen siegreich übertreffen dürfte, was sich auch dann, als die hochgefeierte Mary Krebs zu gleicher Zeit in unseren Mauern weilte und concertirte, glänzend bewährte. Ausser diesen statutenmässigen drei Concerten wirkt das Conservatorium noch alljährlich bei einem Wohlthätigkeitsconcerte mit und veranstaltet ein solches kurz bevor das Pensionsfonds seines Professorencollegiums. Wir wollen nur noch des letzteren Abends erwähnen, weil zu selbem abermals eine ausländische Notabilität eingezogen wurde. Der königl. sächsische Hofkapellmeister aus Dresden Herr Julius Rietz dirigirte seine dritte Symphonie in Es persönlich und gab die vermehrten Leistung des Orchesters ein eben so glänzendes Zeugniss wie Meister Lachner. Dass das schon früher durch [illegible] Werke auch hier rühmlichst bekannte Componist und Dirigent eine seiner Bedeutung entsprechende Aufnahme fand, versteht sich wohl von selbst.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

∞ Breslau. Von den Concerten, welche die letzten Monate uns brachten, verdient die Aufführung des Judas Maccabäus am 30. März [illegible] Singakademie besondere Beachtung. Wir [illegible] hier [illegible] Bericht des Herrn Sanitätsrath Dr. [illegible] in der »Schlesischen Zeitung« [illegible]. Er schreibt: »Die von der Singakademie unter Leitung ihres Dirigenten Herrn Dr. Julius Schaeffer am [illegible] Dienstag veranstaltete Aufführung des Oratoriums »Judas Maccabäus« von G. Händel erfreute sich einer zahlreichen Theilnahme [illegible] und [illegible] des [illegible], die was jemals aus diesem schönsten Werke gehört haben. Wie das meisten der übrigen Oratorien, Se [illegible] Jephtha etc. [illegible] dieses die Rettung des Volkes, und die [illegible] Knecht [illegible] Leiden zum Siege und zur Freiheit führten. Das Werk ist [illegible] bekannt, dass wir von [illegible] Seite [illegible] Herrn Dr. Schaeffer auf das [illegible] Aufführung desselben [illegible] Partitur jedoch nach der neuen Ausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft mit dem von [illegible] sich trefflich [illegible] Texte benutzt wurde [illegible] Herrn Dr. Schaeffer [illegible] angefügt wurde [illegible] Vorführung des Oratoriums »Judas Maccabäus« [illegible] und [illegible] Vermehrung gesorgt [illegible] Chorstimmen [illegible] zu nennen ist. Die Fülle des Klanges und die Präcision der Ausfüh-

[illegible] sich das Gleichgewicht. Die ersten, [illegible] Chöre des ersten Theils, [illegible] Kampf- und Siegesbrunnen [illegible] gleicher Kraft, gleichem Feuer und [illegible] dem Ausdrucke gesungen. Wir [illegible] Chor Nr. [illegible] Chöre Nr. [illegible] und Nr. [illegible] dritten Theils, in denen sich die volle Grösse Händel's in der Composition, wie die Stärke der Singakademie in der Ausführung zeigte. — Während nun von der einen Seite die Gesangchöre und das Orchester auf dem Boden für die Massenwirkung [illegible] von der anderen Seite die [illegible] Aufführung [illegible] dadurch zu einem [illegible] Ganzen, dass die Solopartien ganz ausgezeichnet und noch dazu nur von Mitgliedern der Singakademie besetzt waren. [illegible] Herr Georg Henschel (Bass) [illegible] des Abends mit gleichem Verdienst, sowohl durch den herrlichen Klang ihrer Stimmen, als durch den Glanz des Gesanges und [illegible] im Vortrage des [illegible] und Deutlichkeit der Textaussprache und [illegible] im Recitativ. Wir wenden [illegible] [illegible]

[illegible]

so an allen Orten machen, schon aus Vorsicht, denn oft wird noch [illegible] Hauptprobe [illegible] Sänger an Liebe [illegible] Concertsänger [illegible] und [illegible] gesungen oder nicht gesungen wird. [illegible] den Ganzen [illegible] Aufführungen, indem [illegible] Partie des Werkes [illegible] zu Gehör gebracht wird. [illegible] Aufführung als Beispiel [illegible] Dirigenten und Sänger [illegible] Nummer. Nun hören wir zum Erstaunen, dass aber [illegible] der Leistung des dortigen Sängers gewesen ist. *B. Auf*

✱ **Paris.** Das neue Opernhaus dürfte nicht am Ende des Jahres 1874 fertig sein, und da [illegible] der gesetzgebende Körper seine Zustimmung geben [illegible] werden sich dafür die [illegible] Francs belaufen [illegible] Jahr 1874 [illegible] Francs [illegible]

[illegible]

✱ **London.** [illegible]

[illegible]

✱ **Hamburg.** [illegible]

[illegible]

ANZEIGER.

[38] Soeben erschien und ist in allen Buchhandlungen zu haben

Musikalischer Hausschatz. 15,000 Exemplare verkauft.

Concordia.

Anthologie classischer Volkslieder

für Pianoforte und Gesang.

[illegible]

[illegible]

Leipzig *Moritz Schäfer*

---

[39] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

H. BERGSON.

Concert symphonique

pour le Piano

avec Accompagnement d'Orchestre

Op. 44

Arrangement pour Piano seul par l'Auteur

Pr. 1 Thlr. 20 Ngr.

Partitur und Stimmen sind in Abschrift zu beziehen.

Von demselben Componisten erschienen ferner:

Op. 41 **Marche des Vénandières.** Caprice de Genre pour le Piano. [illegible] Ngr.

Op. 42 **Le Talamanque.** Danse havanaise pour le Piano. [illegible] Ngr.

Op. 43 **Les Caractéristiques.** [illegible] Cah. 1 [illegible] La Senteuse. Pour la main gauche seule. [illegible] Ngr.

Op. 45 **Jadis et Aujourd'hui.** Deux Morceaux caractéristiques pour le Piano. [Jadis: Menuet. Aujourd'hui: Méditation.] [illegible] Ngr.

---

[40] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Carl Hering.

Op. 14 **Kindliche Stücke** für das erste Stadium des Clavierspiels. [illegible]
Heft 1. [illegible]
Heft 2. [illegible]

Op. 15 **Kleine Genrebilder** für Pianoforte. [illegible]

Op. 16 **Kinder-Serenade** für Klein und Gross für Pianoforte. [illegible]
Zu zwei Händen [illegible] Ngr.
Zu vier Händen 15 Ngr.

Op. 17 **Zigeuner-Serenade** für Pianoforte zu vier Händen. [illegible] 1 Thlr.

Op. 17 **Phantasiestück.** Grosse Sonate für Pianoforte. [illegible] 4 Thlr.

Op. 18 **Zweite Zigeuner-Serenade** für Pianoforte zu vier Händen. [illegible] gewidmet.) 1 Thlr.

---

[41] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

Compositionen

von

J. Charles Eschmann.

Op. 47 **Deux Feuillets d'Album** pour le Piano. 15 Ngr.

Stimmen der Völker in Liedern.

Op. 53. **20 Schottische Volksmelodien** für das Pianoforte [illegible] Heft 1. 2 à 22½ Ngr.

Heft 1. [illegible]

Heft 2. [illegible]

Op. 54. **12 Französische Volksmelodien** für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2 à 20 Ngr.

Heft 1. [illegible]

Heft 2. [illegible]

Op. 55. **10 Englische, Schottische und Irländische Volksmelodien** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 20 Ngr.

Heft 1. [illegible]

Heft 2. [illegible]

Op. 56. **10 Volksmelodien aus Béarn** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 22½ Ngr.

Heft 1. [illegible]

Heft 2. [illegible]

Op. 57. **12 Böhmische Volksmelodien** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 27½ Ngr.

Heft 1. [illegible]

Heft 2. [illegible]

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 1. Juni 1870. | Nr. 22. | V. Jahrgang

Das Oratorium auf der Bühne.

2.

Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Fortsetzung.)

Es war allerdings eine Möglichkeit vorhanden, um dem Gesetz sich ein Abbild einer grossen Kunstform zu erhalten; aber der Weg, welcher dahin führen konnte, ist nicht betreten. Im Mittelalter wurden heilige Geschichten durch grosse Volksmengen agirt und unter Theilnahme aller Stände aufgeführt. Alles war ungeschieden, ohne Trennung, das ganze Volk war anbetungen daran betheiligt; die bekanntesten und bewegtesten Geschichten wurden vorgeführt. Jeder sprach, spielte, sang und kleidete sich wie es ihm eben recht lieb schien. Dies waren gesunde Elemente, aus denen sich ein Drama hätte entwickeln können; aber es entwickelte sich nicht, denn alles was fehlte gänzlich: Zunächst der Sängerstand, ein lebendiger Chor. In den Mysterienspielen des Mittelalters — die bekanntlich bis in das sechzehnte Jahrhundert hinein reichten und noch am achtzehnten durch die Jesuiten erneuert wurden, wovon z. B. das Oberammergauer Spiel ein Ueberbleibsel ist — war eine Fülle von Anlagen angelegt, denen Ausbildung die meiste Zeit in Anspruch nahm; aber nirgends gewahren wir die Ansätze zu einem wirklichen Chor. Dies ist sehr merkwürdig und zeigt uns die künstlerische Bedeutungslosigkeit der genannten Spiele. Die Ursachen liegen für den, der nicht an nutzlosen Confusion Gefallen findet, nahe genug. Die ohnehin stillen Stoffe waren nicht so geschmeidig von Natur, wie die griechischen; man baut über aufgestellte Bretter eines feststehenden Textes nicht hinaus; die Bühne that es in jeder Hinsicht der Kanzel gleich; der Prediger war die höchste Autorität, das mustergültige Vorbild. Dabei zeigte das hauptsächlichste Kunstmittel, die Musik, in den neueren Zeiten schon vom frühen Mittelalter an einen ganz abweichenden Lauf: wurde scholastisch gelehrt, und wenn auch nicht gerade dem inneren Leben entfremdet, so doch bis auf Leblosigkeit untergeordnet. Es war eben der Trieb zur Selbständigkeit und zu höheren Zielen, der sich damals zum ersten Male in ihr regte. Wie ganz anders bei den Griechen, wo die Musik sich so wenig von Wort und Handlung entfernen konnte noch wollte, dass die Dichter als wahre Tondichter zugleich auch die Musik besorgten!

Dies wird hier gesagt, um die gänzliche Unmöglichkeit darzuthun, dasjenige, was im Drama des Mittelalters versäumt ist, jetzt noch nachholen zu können, und zwar eben durch Umformung fertiger Werke von anerkannter Bedeutung, die auf ganz anderem Wege ihre Kunstgestalt erhalten haben. Diesen Gedanken, der auch den confusen Düsseldorfer Experimenten zu Grunde liegt, müssen wir hier mit aller Klarheit und Entschiedenheit als einen völlig irrthümlichen, unausführbaren aufdecken, weil derselbe, obenhin angesehen, etwas Verlockendes hat und manchen Uebrigen zu Gunsten der neuen Versuche bestricken könnte.

Das Oratorium, welches in der Form nicht der Tragödie der Griechen gleich werden konnte, ist es um so mehr dem Geiste nach geworden. Oder noch angemessener gesprochen: die Kunstformen, auf ihre Wesenheit gesehen, sind bei beiden wirklich dieselben geblieben, nur ihre Anwendung ist verschieden. Dieselben betrachtenden und ruhig erhabenen — für unsere Bühne natürlich weitaus zu ruhigen und zu erhabenen — Chöre, welche grosse Ideen und sittliche Grundsätze verkünden, finden sich in beiden, aber bei wechselnder Gleichheit der Worte sind Musik und Darstellung völlig verschieden. Hier hat man den ganz ungezwungenen Ursprung des Oratoriums in einem handgreiflichen Beispiel.

Auch der besprochene »Belsazar« enthält derartige Chöre. Der erste Act schliesst mit einem solchen. Volk Israel singt im Hinblick auf Belsazar:

1. Allmälig steigt Jehova's Zorn
bis er die höchste Höh' erreicht;
dort kommt noch lang Barmherzigkeit dem Strome,
eh' er den Frevler strafend beugt.

2. Langmüthig harrt er seiner Reu',
an Gnad' und Milde reich.
Doch wenn Verstockung scheucht das Heil,
erreichet endlich ihn der Rache Pfeil.

3. Und welchen Weg er geht, trifft sein gerichtet Haupt
im Flammenstrahl der Gottesmacht.

Das würdige, ja noch überragende Seitenstück hierzu bildet der grosse Schlusschor des zweiten Actes, der Cyrus feiert und so lautet:

1. O tapfrer Fürst, drunter bog sich,
wer einst dein Tandig Reich erblickt!
Wär' jeder Thron dem deinen gleich,
dann wär' die Erd' ein Himmelreich,
es folgte frei und hold und blind,
Gehorsam als das Liebe Kind.

> 3 Der Streit der Völker wär' verschnt,
> Erschallt nah Fried' und nel ge Zeit
> trügen ihr Reich von Land zu Land,
> und Krieg und Knechtschaft wär' verbannt

Hier wird das Bild eines gerechten Königs aufgestellt, also das, was seit der Erscheinung David's in den Schriften aller Propheten geschaut und die besten Hoffnungen Israel's erschlossen. Durch einen solchen Chor wird daher das Edelste und Geistigste dieses Geschichte ausgedrückt, er steht völlig im Rahmen derselben und füllt sie mit gestalten. Die Wahrheit, welche er ausspricht, bleibt für alle Zeiten, denn in dieser Idee, wenn sie ernstlich erfasst, ist ein Gesichtspunkt erhoben, liegt etwas Unvergängliches. Es ist nun die Aufgabe und der Vorzug der Kunst, diese concrete Gestalt aus den Trümmern einer untergegangenen Geschichte wieder zu schaffen und zu stets dauernder Gegenwart hinzustellen. Man sage nicht, dergleichen können wir nicht mehr empfinden, weil die andere Idee von der Leitung der Völker eine andere, als die hier gefeierte patriarchalische, eben als ein Augenblick des vollsten Friedens und Glückes, dem ewige Dauer gewünscht wird, der aber nicht dauert, sondern die Völker zu neuen Kriegen und neuen Versuchen der Gestaltung ihres Daseins treibt, muss ein solches Gemälde unsere vollste Theilnahme erregen. Es ist nun eine beklagenswerthe Thatsache, dass derartige Chöre bei unseren Oratorienaufführungen in jeder Beziehung zu kurz kommen. Zunächst streicht man davon, was nur irgend zu entbehren ist, und entbehrlich scheint so ziemlich alles, da es doch nicht nothwendig zu der »Handlung«, sondern zu den entbehrlich stehenden »Lückenbüssern« gehört. Wie dann die beibehaltenen Reste gesungen werden, möge man sich selber sagen. So führt man, oft mit vieler Mühe und läblichem Eifer, Oratorien auf und bringt sich schließlich um das, was das Oratorium eben zu einem Oratorium macht. Man darf dieß nicht verhehlen, und keine Rücksicht darf uns abhalten zu sagen, dass es in dieser Beziehung besser werden muss. Thun unsere Oratorien-Vereine diesen weiteren Schritt, so werden sie mit gewissen Chören, namentlich aber mit den Werken insgesammt, noch ganz andere Wirkungen erzielen und zugleich zwei Gebieten, zu denen sie immer noch unselbständig hinüber neigen, — der kirchlichen und der theatralisch-dramatischen Musik — in würdiger Unabhängigkeit sich gegenüber stellen. (Fortsetzung folgt.)

Der Kölner Domchor

Die gegenwärtigen Bestrebungen in der katholischen Kirche, ihre Kirchenmusik zu reformiren, haben ihren Ursprung nicht allein in einer auf wissenschaftlichen Gründen gestützten künstlerischen Ueberzeugung, sondern zum grossen Theile in den centralistischen Tendenzen, welche den Katholicismus in jene furchtbare Krisis gedrängt haben, deren Ausgang augenblicklich in allen christlichen Ländern mit fieberhafter Spannung erwartet wird. Es ist bekannt, dass der katholischen Liturgie wenigstens in den abendländischen Theilen der Kirche ein streng einheitlicher Charakter aufgeprägt ist, der durch keine Verschiedenheiten, die in einzelnen Gegenden bestehen, ... wird. Jener Partei nun, deren einziges Ideal Rom ist, welcher Rom in allen Dingen als unfehlbarer Vorbild gilt, waren solche örtliche Verschiedenheiten in der Liturgie ein Dorn im Auge, und die Beseitigung derselben gilt für sie eine durch das Heil der Kirche gebotene Nothwendigkeit. Einheit und Uniformität sind den Anhängern dieser Partei gleichbedeutende Begriffe. Uniformität ist ihr Ziel, dem Alles geopfert werden muss. Um sich nicht dem Vorwurfe der Inconsequenz auszusetzen, mussten die Anhänger dieser Richtung, die in ihrem Wesen der Kunst ein solcher durchaus fremd ist, auch die unbedingte Uniformität der Kirchenmusik nach dem Vorbilde der päpstlichen Kapelle verlangen; die gesammte moderne Kirchenmusik musste von ihrem Standpunkte aus als verwerflich erscheinen, schon ihrer grossen Mannigfaltigkeit wegen, und ganz abgesehen von ästhetischen Gründen. Diese acceptirte man indessen bereitwilligst als wirksame Hülfsmittel zur Geltendmachung der eigenen Tendenzen. Das Gewebe dieser Gründe verschleierte man mit dem Satze, die Kirchenmusik sei ein integrirender Bestandtheil der Liturgie und habe durchaus von dieser ausschliesslich ihre Gesetze zu empfangen. Dass in dem Begriffe Kirchenmusik — wenigstens wenn dieselbe noch als ein Theil der Kunst gelten soll, — zwei sich berührende Rechtsphären sind, die principiell abgegrenzt werden müssen, wenn Conflicte vermieden werden sollen, darum kümmerte man sich nicht. Die Musik, sagte man, ist in der Kirche nur geduldet, sie hat also aus sich kein Recht, sondern nur so weit als die Kirche ihr dies zuerkennt. Diese Ansichten waren die herrschenden bei der Kölner Provinzial-Synode im Jahre 1860, an welcher die Bischöfe von Köln, Münster, Paderborn, Mainz, Hildesheim und Breslau Theil nahmen. Die Beschlüsse dieser Synode tragen ganz entschieden das Gepräge der angedeuteten Richtung und zeigen eine unglückliche Vermischung kunstfremder Gesichtspunkte und wirklich liturgischer Rechtsnormen. Dadurch sind sie vielfach unklar und verworren. Die wichtigsten Sätze muss ich hier anführen, um die Stellung des Domchores, der aus der Durchführung dieser Beschlüsse hervorgegangen ist, zu bezeichnen. Um aber nicht missverstanden zu werden, schicke ich einige Bemerkungen voraus über die Frage, was denn eigentlich Rechtens soll in Sachen der Kirchenmusik. Abgesehen von dem Kirchenliede, welches hier nicht in Betracht kommt, gilt in der katholischen Kirche der Gregorianische Gesang als Kanon der Kirchenmusik, und an den Kunstgesang kann keine weitere Anforderung gestellt werden, als die, dass er dem Charakter des Gregorianischen Gesanges sich anpasse, mit ihm homogen sei. Wie diese Homogenität herzustellen sei, welche Mittel dabei zur Anwendung kommen sollen oder dürfen, ist eine Frage, deren Lösung einzig und allein dem Künstler vorbehalten ist. Kirchliche Rechtsnormen können darüber nicht bestehen, weil die Kirche durchaus nicht die Aufgabe hat, eine Theorie für die Kunst aufzustellen. Hierhin gehört unter andern die Frage, ob und welche Instrumente zur Begleitung des Kirchengesanges angewendet werden dürfen. In dieser Beziehung kann man unbedenklich den Satz aussprechen, dass an und für sich kein Instrument unkirchlich ist, und dass eine absolute Nothwendigkeit, gewisse Instrumente von vornherein zu verbieten, nicht vorliegt. Ein Musiker ist also wohl in der Wahl der Instrumente, noch in der Art und Weise ihrer Verwendung beschränkt, und hat sich nur nach ästhetischen Gesetzen zu richten. Kommen Missbräuche vor, so kann die Kirche in jedem einzelnen Falle sich durch ein Veto schützen. Dagegen hat auf der andern Seite einzig die Kirche das Recht, über die gesammte Ordnung der Liturgie zu bestimmen. Ihr, nicht dem Musiker, steht die Auswahl der zu componirenden Texte zu. Ihr steht es zu, an welcher Stelle der Handlung die Musik eingreifen soll u. s. w. Diese Dinge sind so selbstverständlich, dass sie kaum erwähnt zu werden brauchen. Auch versteht es sich von selbst, dass der Musiker hinsichtlich des Umfanges einer Composition nach den über die Dauer eines liturgischen Actes bestehenden Bestimmungen sich richten muss, dass er also in dieser Hinsicht nicht souverainer Herr in der Kirche ist. — Kurz, bei der Kirchenmusik kommen zwei Factoren in Betracht, die Liturgie und die Kunst; die Repräsentanten der einen und der anderen

müssen gegenseitig ihre Rechte respectiren. In wie weit das bei den Bestimmungen der Kölner Provinzialsynode der Fall ist, mag der Leser selbst beurtheilen. Ich lasse hier die Hauptstücke aus dem bt. Capitel (de cantu ecclesiastico) der Verband ungen folgen.

Post multiplices in diversis sacrorum inductas depravationes illum antiquissimum cantum qui Gregoriani nomine venit vere ecclesiasticum esse et omnis ecclesiastici fontem cantus nullus nunc facile diffitebitur. Statuimus ergo et mandamus ut cantus ille Gregorianus suo restituatur juri ac magis magisque colatur et ut qui in componendis novis melodiis occupantur, non tam chromaticis modulationibus quam scalis sive tonis Gregorianis utantur et modos diatonicos molle et lascivum quodcunque excludant.

Quamvis ex rationibus gravibus tamquam regulam statuamus, ut per majorem anni partem cantus Gregorianus locum habeat, minime tamen cantum harmonicum penitus arcere volumus, immo ad distinguenda festa majora commendamus, dummodo qui adhibetur a natura et charactere cantus vere ecclesiastici. Relegat igitur chori rectores ad opera illa, quae ab auctoribus quorum primus est Joannes Aloysius Praenestinus, et illi vix secundus Orlandus Lassus, sublimi et devoto exarata sunt stylo. Abstineant a tot missis, quae dicuntur musicales, aliisque operibus musicis novissimorum temporum, ad aures titillandas magis quam ad excitandos pios affectus aptis. Singulariter vero eorundem verborum repetitio et arbitraria collocatio vituperanda est. Omnis denique arcendus est ille mollis cantandi modus, qui pars sonorum ex [illegible] melum cantum constituit.

Similia dicenda sunt de instrumentis musicis ad cantum adhibendis. Per longam saeculorum seriem, alius in cantu instrumento Ecclesia vix est usa praeterquam organo. Quod si praeter organum alia instrumenta musica cantui adhiberi ex Ecclesiae indulto licet, ea tamen certe instrumenta rejicienda sunt, quae nimis aspera, ut tympana et cymbala, vel nimis mollia, ut nimis generis tibiae et fistulae. In illorum autem usu vitetur strepitus quidam theatralis strepitusque [illegible], quo efficitur, ut cantantium verba intelligi non possint. Instrumentorum usus a summo Benedicto XIV finis praecipuus est, ut cantantium vocem corroborent et sustineant, minime vero opprimant et impediant.

Ex gravibus rationibus per majorem anni ecclesiastici partem cantus Gregorianus ad missarum solemnia adhibeatur. Si quae sunt ecclesiae, quibus major numerus cantorum prompte sit ut missas harmonicas ad regulas artis christianae compositas executioni dare possint, alenchum dierum festorum, quibus id fieri optatur, Ordinarii proponant, ut ab ipso decidere definiatur, qui quoad usum cantus firmi et harmonici observandi sunt, ne quod lex esse debet, exceptionem aboat, neve contra, quod exceptionis locum subeundo tenere [illegible], lex ipsa et consuetudo fiat.

(Uebersetzung.) „Angesichts vieler in die heilige Musik eingeführter Missbräuche, wird nicht leicht Jemand bestreiten, dass jener uralte Gesang, welcher von Gregor Ursprung und Namen hat, der wahre Kirchengesang und die einzige „Quelle alles Kirchengesanges sei. Wir bestimmen also und verordnen, dass jener Gregorianische Gesang in sein „Recht wieder eingesetzt, und mehr und mehr gepflegt werde, und dass diejenigen, welche sich mit der Composition neuer „Melodien befassen, nicht so sehr chromatischer Modulationen als vielmehr der Gregorianischen Tonreihen und diatonischer „Weisen sich bedienen und dabei alles Weichliche und Lascive „fern halten.

„Obgleich wir aus gewichtigen Gründen gleichsam als Norm „bestimmen, dass während des grössten Theiles des Jahres der „Gregorianische Gesang Platz greife, so wollen wir doch den „Figuralgesang nicht ganz zurückweisen, ja wir empfehlen „denselben sogar für gewisse höhere Festtage, in so fern derjenige, was ausgewählt wird, nicht von der Natur und dem „Charakter des wahren Kirchengesanges abweicht. Sie sollen „daher die Chorregenten zurückgreifen zu jenen Werken, die „im erhabenen und frommen Stile gesetzt sind, und von den Autoren, deren erster Johannes Aloysius Prännestinus ist, neben „dem Orlando Lasso kaum den zweiten Platz einnimmt. Sie „sollen sich fern halten von so vielen sogenannten musikalischen „Messen und anderen Compositionen der Neuzeit, die nicht „zum Ohrenkitzel als zur Erregung frommer Gefühle dienen. „Ganz besonders aber ist zu tadeln die allzuhäufige Wiederholung ebenderselben Worte und deren willkürliche Zusammenstellung. Überhaupt fern zu halten ist auch jene weichliche Gesangart, bei der ein Theil der Sänger mit Murmeln „(Brummstimmen?) den Sologesang begleitet.

„Aehnliches gilt von der Anwendung von Instrumenten bei „dem Gesange. Während einer langen Reihe von Jahrhunderten hat die Kirche sich kaum anderer Instrumente bedient, als „der Orgel. Wenn dieselbe nun auch zur Begleitung des Gesanges die Anwendung anderer Instrumente, als der Orgel, „duldet, welche entweder zu rauh sind, wie die Pauken und „Cymbeln, oder zu weichlich, wie die verschiedenartigen Flöten und Rohrpfeifen. Bei der Anwendung der übrigen ist „sorgfältig aller theatralische Lärm und alles Geräuschvolle zu vermeiden, wodurch bewirkt wird, dass die Worte der Sänger „nicht verstanden werden können. Der Zweck des Gebrauches „von Instrumenten ist nach der Meinung Benedict XIV. vorzüglich der, dass dieselben die Singstimmen unterstützen und „heben, nicht aber verdecken und unterdrücken.

„Aus gewichtigen Gründen soll während des grössten Theiles „des Jahres der Gregorianische Gesang bei der Feier der Messe „zur Anwendung kommen. Wenn jedoch einzelnen Kirchen „eine grössere Zahl von Sängern zu Gebote steht, um mehrstimmige nach den Regeln der christlichen Kunst componirte „Messen zur Aufführung bringen zu können, so soll dem Ordinarius ein Verzeichniss derjenigen Festtage, an denen dies gewünscht wird, vorgelegt werden, damit dieser die Grenzen „bestimme, welche sowohl hinsichtlich des Cantus firmus als „des Figuralgesanges zu beachten sind, auf dass nicht derjenige, was Gesetz sein soll, zur Ausnahme, und dagegen dasjenige, was nur ausnahmsweise Platz greifen darf, zum Gesetz „selber und zur Regel werde.“

Ausser diesen Sätzen enthalten die Beschlüsse der erwähnten Synode noch eine Reihe von Bestimmungen über die Kirchenmusik, die weniger wichtig sind und deshalb hier übergangen werden können. Die angeführten Sätze genügen, aber um den Geist zu erkennen, aus dem dieselben hervorgegangen sind. Dieselben sagen entweder zu viel oder zu wenig; das letztere, wenn sie als ästhetische Richtschnur für den praktischen Musiker gelten sollen. Man betrachte ja nur die Bestimmungen über den in der Kirchenmusik zulässigen Instrumente, abgesehen davon, dass doch wahrlich und verworren genug sind, um den Componisten, der Instrumentalbegleitung gebrauchen will, in die empfindlichste Verlegenheit zu bringen. — Zu viel enthalten diese Bestimmungen aber, wenn sie nichts weiter sein sollen als Vorschriften der kirchlichen Behörde, deren erstes und wichtigstes Erforderniss das sein soll, dass sie nichts mehr und nichts weniger enthalten, als unbedingt nothwendig ist. Was den Musiker angeht, sollte man auch dem Musiker überlassen sollen. Selbst das ist vom Uebel, dass die kirchliche Behörde Palestrina und Lasso als Muster hinstellt. Gewiss ist es sehr erfreulich, wenn auch die kirchlichen Behörden ein Interesse für diese grossen Meister an den Tag legen, und ich wäre gewiss der allerletzte, der es beklagen würde, wenn dieses Interesse auch praktische Folgen hätte; aber ganz etwas Anderes ist es, wenn kirchliche Verordnungen diese Meister gewissermaassen privilegiren. Das kann nur dahin

führen, dass Manche der Gegenwart sich gar allzuleicht zu der Meinung verführen lassen, in der Nachahmung der alten Formen liege das Wesen der Sache. — Doch genug hierüber und zu dem eigentlichen Zweck dieser Zeilen — dem Kölner Besucher. (Schluss folgt.)

Entgegnung auf G. Nottebohm's Beethoveniana Art. XXX.

In Nr. 4 d. Bl. hat Herr G. Nottebohm eine Stelle der Arie Marzellinens in der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe der Fidelio-partitur als einen Druckfehler bezeichnet, wogegen ich in Nr. 1 d. Bl. geltend machte, dass diese Stelle so, wie sie in jener Partitur zu lesen, von Beethoven selbst in eine Copie der Arie hineincorrigirt wurde. (Demnach muss man wohl annehmen, dass die in Rede stehende Stelle in der Breitkopf'schen Fidelio-partitur nicht auf einem Druckfehler beruht, und vermuthen, dass der Redaction jener Ausgabe dieser Partitur eine Copie der von Beethoven durchgesehenen Abschrift zu Grunde gelegen habe.) Hierauf erfolgte in Nr. [illegible] d. Bl. eine Erklärung Nottebohm's, dass die von ihm als richtig notirte Lesart der Arie sich durch die von Beethoven revidirte Fidelio-partitur des Wiener Hofoperntheaters bestätigt werde und nicht aufgegeben werden könne, dass jene Lesart der anderen weichen müsse, solange bewiesen wird, dass die von Beethoven corrigirte Manuscript einer späteren Zeit angehöre, [illegible] der der Kärntnerthortheaters.

Obwohl es nach wie vor Meinung, es nicht Sache der Redaction der Breitkopf'schen Fideliopartitur war, die Richtigkeit der von ihr gewählten Lesart zu vertreten und von ihr auch vermuthlich am leichtesten geschehen [illegible], da nach einer Bemerkung von Otto Jahn [illegible] verzeichnet wurden [illegible] welche Autographe [illegible] jedenfalls zugelegen haben, möchte ich nur durch anzuführen, einige Gründe anzuführen, aus denen nach meiner Meinung folgt, dass die Beethoven'sche Correctur der in Rede stehenden Stelle später stattfand als die gleichfalls für das Kärntnerthortheater geschriebene wurde.

Bekanntlich hat Beethoven seine im Jahre 1805 vollendete Oper später noch zweimal umgearbeitet. Die Arie der Marzelline ist aus der tragischen Stelle findet sich erst in der letzten Bearbeitung des Fidelio und eben namentlich nach der mir vorliegenden Manuscript dieser letzten Bearbeitung zugehört, arbeitet nach diesen dreij Beethoven derselbe ungeändert [illegible] mit dem Titelblatt mit Nummer [illegible] bezeichnet hat. Früher war diese Arie das erste Stück der Oper.

Es ist weiter bekannt, dass diese letzte Bearbeitung des Fidelio erst im Jahre 1814 und zwar für das Wiener Hofoperntheater stattgefunden hat, und dass an diesem Theater die Oper in ihrer neuen Gestalt zuerst zur Aufführung gelangt ist. Demnach wird man die für dieses Theater im Jahre 1814 von Beethoven zusammengerichtete und revidirte Partitur für die Arie halten müssen, welche von der letzten Bearbeitung vorhanden ist und somit auch die darin enthaltene Lesart der fraglichen Stelle für die ursprüngliche. Nun wird auch dadurch bestätigt, dass in dem von mir besessenen Manuscript diese Stelle so wie in der Wiener Partitur stand, aber von Beethoven in der bezeichneten Weise umgeändert wurde. Ich glaube somit dargethan zu haben, dass die Lesart der Breitkopf'schen Partitur der Wiener vorzuziehen ist. Es müsste denn nicht bewiesen wird, dass Beethoven schliesslich jene früher verworfene Lesart wieder aufgenommen hat, oder — was nicht unmöglich wäre — beide Lesarten nebeneinander bestehen liess.

Bei dieser Gelegenheit erlaube ich mir noch eine andere Stelle der Breitkopf und Härtel'schen Fideliopartitur zur Sprache zu bringen. Im [illegible] Takte des ersten Duettes findet sich bei der Bassstimme und nur bei dieser forte vorgezeichnet, was offenbar unrichtig ist. Die [illegible] in meinem Besitz gewesene, von Beethoven revidirte Copie dieses Duetts scheint mir zu erklären, wie dieser f in jene Partitur kam. Zur besseren Verdeutlichung setze ich die [illegible] bezeichneten und dem nachstehenden Takt die Sopran- und Instrumentalbassstimme hieher.

schicksal mir stopf — ich will vollende das Glü-

In jener Copie war bei Note f am [illegible] Takt undeutlich geschrieben. Um diese Undeutlichkeit zu beheben, schrieb Beethoven, wie in ähnlichen Fällen gewöhnlich, den entsprechenden Buchstaben über die zweifelhafte Note. Ein Copist hielt später vermuthlich dieses F für ein Forte-zeichen und so mag dasselbe in die Breitkopf'sche Partitur gekommen sein.

Graz, 18. Mai. Dr. Bischoff.

Concertbericht aus München.

I. Concerte der musikalischen Akademie.

(Fortsetzung.)

Uebergehend auf die Instrumentalsolovorträge mit Orchester haben wir anzuführen die mit Recht sehr beifällig aufgenommene Vorführung eines herrlichen wenig bekannten Hornconcerts von Mozart durch Herrn Strauss, ein höchst verdientes Mitglied unseres Hoforchesters. Violinist Venzl spielte ein Concert von Vieuxtemps mit hübschem Ton und technischer Sicherheit, in ähnlicher Weise Violoncellist Werner eine Romanze und Finale von Dalbacke, wovon am letzteren etwas gedankenarm erschien. Dagegen mangelten diese beiden Eigenschaften beim Vortrag eines ziemlich langweiligen sentimentalen Concertstücks von Goltermann durch den Cellisten Menter, der seinen für die Kunst zu früh verstorbenen Onkel [illegible] je auf diesem Instrument [illegible] wird. Der junge Violinist Paul Meralt, ein Schüler unseres trefflichen Concertmeisters Joseph Walter, wagte sich an Spohr's Gesangsscene, wenn er derselben auch durch seine schon ziemlich ausgebildete Technik fast gewachsen war, so blieb doch an Grösse des Tones und Vortrages noch Manches zu wünschen übrig, was er sich unter solcher Leitung leicht wird erringen können. Nur müssen wir in Betreff des Ersten und des ihm vorstehenden Kunstinstitutes wiederholt bemerken, dass, wie wir schon in unserem letzten Berichte betonten, diese Schülerhaften zur diesen Concerten, wo sonst nur vollendete Meister auftreten gewohnt waren, ein für allemal fern bleiben sollte. Schliesslich ist noch des Vortrags eines Clavierconcerts von Liszt durch Hrn. Carl Bärmann jun. zu erwähnen. Umsonst hatten wir also gehofft, dass mit Wiens Fortgange derartige ans Kranische grenzen [illegible] Ungeheuer, wie das Concert mit seinen hauptsächlich durch grosse Trommel und Cinellen erreichten Effekten, aus unseren Concertprogrammen verschwinden würden! Wir bedauern nur Herrn Bärmann, dass er seine nicht [illegible] bedeutende Technik an dieses Opus verschwendete, wir und viele Andere hätten ihm diesen Vortrag von Herzen gern erlassen! Doch — wem nicht zu rathen ist, ist nicht zu helfen! Die aufgeführten Solo-Gesangstücke waren: eine Arie aus Händel's »Semele« und drei der Müllerlieder von Schubert durch Frau Diez, die Arie der Cherubin aus »Lodoiska« von Weber durch Frl. Leonoff, die bekannte Arie aus »Martha« von Flotow, »Des Mädchens Klage« von Schubert und »Er ist gekommen« von Franz durch Frl. Ritter, »Des Sängers Fluch« und einige andere Lieder durch Herrn Fischel aus Stuttgart, endlich »Festgesang an meines Vaters Grabhügel« für Bariton-solo, Frauenchor und Orchester von Max Bruch, durch Herrn Fischer.

Der Vortrag der Arie und der Lieder durch Frau Diez war ein Hochgenuss, der die Zuhörer beim letzten Liede »Mein« zu einem Sturmprotest um Wiederholung desselben [illegible], welcher die liebenswürdige Künstlerin freundlichst entgegenkam. Möge sie uns nachdem sie fortan unserer Bühne nur mehr als Ehrenmitglied angehören wird, um so häufiger in Concerten Gelegenheit geben, den Glanz ihrer Stimme und ihres Vortrages zu bewundern.

Fräul. Leonoff sang die Weber'sche Arie im Verhältniss zu den ihr zu Gebote stehenden Mitteln recht hübsch, wurde jedoch durch Frl. Ritter mit Romanze [illegible] als Altistin bei weitem übertroffen. Auch die beiden Lieder wurden von ihr vortrefflich vorgetragen, erzielten jedoch nicht ganz den verdienten Beifall, weshalb wir für die Zukunft eine andere Auswahl anempfehlen möchten.

Ueber die sonst so bewährten Pianist Leistungen wollen wir, ohne auf deren Detail einzugehen, in Erwägung seiner Vergangenheit den Mantel christlicher Liebe decken, sind jedoch überzeugt, dass, wenn er von competenter Seite berathen worden wäre, sein Auftreten, welches dadurch, dass er sich selbst begleitete, schon einen höchst sonderbaren Charakter an sich trug, sicher unterblieben wäre.

Die durch Herrn Fischer angetragene neue Concertarie von Bruch interessirte inhaltlich und gefiel im Ganzen wohl; was noch in höherem Grade der Fall gewesen wäre, wenn bei der Instrumentation die Blechinstrumente durch den Componisten etwas mehr in den Hintergrund gestellt worden wären; schade, dass Herr Fischer seine schöne Stimme häufig mehr als nothwendig und angemessen forcirte. Durch ernstes Studium wird er aber gewiss diesen Fehler und andere kleine ihm noch anklebende Mängel beseitigen.

Mit besonderer Freude endlich begrüssen wir die Wiedereinführung des Chores in unsere Abonnement-Concerte, dessen Verwendung nur eine recht häufige sein möge! Derselbe besteht aus der von Herrn Hofkapellmeister Wüllner vortrefflich herangebildeten obersten Gesangsklasse der kgl. Musikschule. Er half zur Ausführung der eigenartigen Scene von Bruch, wobei er sich jedoch etwas zu bescheiden zurückhielt, dann von Beethoven's eigenthümlichem Gesang, nebst dessen Phantasie mit Pianoforte und der Mendelssohn'schen Loreley-Finale recht wacker mit. Das Pianofortesolo der Phantasie spielte Herr Bärmann in befriedigender Weise und [illegible] ebenfalls abgerundeten für das [illegible] Claviereoncert, während Fräul. Kaufmann als Solistin weder in der Phantasie noch im Loreley-Finale genügte und [illegible] grösserer Leichtigkeit des Ansatzes sich um Allem eine bessere Aussprache aneignen dürfte.

Sollen wir nun über den Gesammteindruck, den uns die Abonnement-Concerte dieser Saison hinterlassen, Rechenschaft ablegen, so müssen wir gestehen, dass derselbe kein minder günstiger war, als wir am Schlusse der vorigen Saison erwarten durften. Unsere Abonnement-Concerte haben leider an Qualität wieder abgenommen und gerathen im Vergleich zu ihrer Glanzperiode unter Lachner in einen Zustand, auf dem zum Preisen ein [illegible] Ende prognosticirt werden dürfte. Wir sind jedoch weit entfernt, hieran der Direction allein alle Schuld beimessen zu wollen. Wenn auch Herr Hofkapellmeister Wüllner bei Leitung eines Orchesters nicht jene uneingeschränkte Beherrschung als Mittel nicht jene geistige Grösse zu besitzen scheint, mittelst welcher Lachner seinem Orchester imponirte und dasselbe zum selbständigsten Interpreten seines Willens machte, vermöge welcher aber Wüllner noch selbst eine Sinfonie zur grössten Vollendung zu führen versteht, so liegt doch ein bedeutender Grund der jetzigen oft so mangelhaften, ja geradezu glanzlosen Orchesteraufführungen in der geistigen Schlaffheit und Indolenz eines grossen Theiles unserer Orchestermitglieder, zur welchen beide Parteien, die Anhänger der alten und neuen Richtung, die einen, weil Wüllner durch die außerordentliche Schule Lachners herabgezogen wurde, die andern, weil er doch die classische Musik, der er im Innersten zugethan ist, mit solcher Wärme pflegt, ihm wenig Vertrauen entgegenbringen.

Was aber nun die Indolenz oder vielmehr Theilnahmlosigkeit der Mehrzahl unserer Herren Kalmacker bis auf die bei Aufführung einer Symphonie herbeiführt, wird an der Richtigkeit unserer obigen Behauptung keinen Zweifel hegen können.

In Bezug auf die in unseren Abonnement-Concerten üblich verwendeten Solisten müssen wir uns oben schon veranlasst zu bemerken, dass früher die ersten Künstler es sich zur Ehre rechneten, darin aufzutreten, während jetzt häufig mindestens Mittelmässiges geboten wird. Auch die Aufstellung der Programme dünkt uns keine tadellose. Vorzüglich besteht leider immer noch die gewiss recht wohlmeinende Absicht, an einem Abend möglichst viel zu bieten; diese führt aber nothwendig dazu, dass man viel schon am Beginn der letzten Nummern völlig ermüdet fühlt und trotzdem die moralische Verpflichtung hat, bis zum Schluss auszuharren. Unbegreiflich ist es ferner, warum Werke, wie jenes Clavierconcert von Liszt und die [illegible] auf die Programme Platz finden können, während hervorragende neuere Compositionen von Schumann, Gade, Volkmann, Brahms, Hiegfeld u. A. noch ihrer erstmaligen Aufführungen, wie der Concertsaal es gern mit Pomp ankündigt, schmachtend entgegenharren und bedeutende ältere Werke von Haydn, Mozart, Spohr, Lachner seit Jahrzehnten nicht wiederholt wurden.*) Wir verkennen allerdings nicht, dass unser Publikum sich in Bezug auf die bereits erwähnten oder allen schon gehörten Werken häufig ablehnend verhält und Manchmal Lachner, der aus zwingenden Gründen seine ganze Kraft auf Vorführung und öftmalige Wiederholung Beethoven'scher Symphonien concentrirte und diese dem Publikum ganz geläufig, ja völlig unentbehrlich machte, während er die Werke neuerer Zeitgenossen etwas vernachlässigte, nicht die geringste Schuld trägt, glauben aber, dass es Sache einer wahrhaft künstlerischen Direction wäre, unter Beibehaltung der bestandenen Vorzüge diesen kleinen Missstand aus alter Zeit abzuhelfen, statt durch öftmalige Wiederholungen derartigen Schwächheiten nachzugeben und durch mangelhaftere Aufführungen doch hinter jenen höheren weit zurückzubleiben. — Freilich bedürfte es zur Emporhebung unserer Concerte auf ihre frühere Höhe und zur Hebung des eben besprochenen Mangels einer thätigen Unterstützung von Seiten der kgl. Hofmusikintendanz, welche nicht nur die ständig Conflicte erregenden Operncorrespondenzen während der kurzen und zugleich wichtigsten Concertzeit, wie häufig, etwas in den Hintergrund stellen, sondern auch den pecuniären Vortheil der Mitwirkenden durch materielle Unterstützung erhöhen, dabei aber in jeder Beziehung anfeuernde und ohne Anforderungen entsprechende Leistungen verlangen dürfte.**)

II.

Die beiden am 12. März und 6. April stattgefundenen Concerte der kgl. Vocalkapelle erfreuten sich wie bisher mit Recht der lebhaftesten Theilnahme, lieferten durch höchst interessante Programme und brachten Herrn Hofkapellmeister Wüllner für seine ausgezeichneten Leistungen als Dirigent derselben wohlverdiente Lorbeeren. Doch ist anzunehmen, dass das erste derselben bei den weniger musikalisch gebildeten Publikum noch mehr Anziehungskraft hatte, als das zweite, in welchem das [illegible] Auftauchen des Namens Bach und Lassus etwas abschreckend wirkte. Es läge daher im Interesse des Unternehmens, in dieser Beziehung die richtige Mittelstrasse einzuhalten.

Bei den hervorragenden Leistungen des Chores in den beiden Concerten waren die Wiedergabe des dreichörigen »Stabat mater« von Palestrina, »Crucifixus« von Lotti, »Christus resurgens« von Anerio, der Motetten »Ich lasse dich nicht« von J. C. Bach, »Singet dem Herrn ein neues Lied« von J. S. Bach, »Warum toben die Heiden« von Mendelssohn, dann von vier Liedern für gemischten Chor von Schumann, zwei von Hauptmann und von drei Volksliedern von Brahms. Wiewohl alle

*) Wo bleiben ganz und die schönen Sang- und geheimnissreichen Werke der grossen Meister wie Haydn? D. Red.

**) Auch an mehreren anderen Orten ist der Verfall der sogenannten Abonnementsconcerte einer Betrachtung zu bemerken, die Ursachen hiervon werden [illegible] wohl [illegible] sein. Mehreres dazu dürfte der [illegible] beitragen; es ist eine unerkennbare Thatsache, dass an der Concerten dieser Art weder das Orchester noch das Publikum in früherer Lebhaftigkeit und Frische theil nimmt. D. Red.

kommnen zur vollendetsten Geltung kamen, können wir nicht umhin, aus den letzteren eines besonders hervorzuheben: das Volkslied «In stiller Nacht» wurde unseren Wissens binnen kurzer Zeit dreimal öffentlich aufgeführt und musste jedesmal in Folge begeisterter Aufnahme wiederholt werden. — Als Gesangssolistin erwähnen wir zunächst Frau Mangel. Dieselbe sang «an Herrn Baron Walter» [illegible] Worte begleitet die Arie mit Violine aus [illegible] mit edler Auffassung und herrlichem Ausdruck als echte «Kammerarie» im des Wortes schönster Bedeutung. Frau Olen und Frau Szyll brachten in gleicher Weise das innige Duett von Mendelssohn «Wohin [illegible]» zur schönsten Geltung. Herr Vogl erzielte durch gediegenen Vortrag des Liedes «An die Hoffnung» von Beethoven und Frl. Bittner durch tadellose Wiedergabe des Solopartes in Marcello's VIII. Psalm mit Frauenchor [illegible] Wirkung machte.

Als Zwischenspiele brachten die Herren Brückner eine Violinsonate von Vitali, Herr Walter die Chaconne ohne Begleitung von Bach, beide gleich bewundernswerth, und doch der eine mehr durch Feinheit und Grazie sich auszeichnend, der andere mehr durch Kraft und Grösse des Spieles imponirend.

Noch fühlen wir uns verpflichtet, zum Schlusse eine Bitte für die Zukunft anzufügen: die Orgel [illegible] zu vertrauen zu wollen, als dies insbesondere [illegible] Concert der Fall war, in welchem [illegible] Mendelssohn [illegible]. Wenn wir auch wissen, dass das [illegible] Instrument im Odeonsaale keineswegs nach Wunsch und Bedürfniss beschaffen ist, kann doch damit vollständigen Erfolg [illegible] werden.

III.

Soiréen für Kammermusik können wir zu unserem grossen Bedauern [illegible] Ausser den von unserem Quartett-Dirigenten Concertmeister *Joseph Walter* arrangirten gab nämlich [illegible] Herr Benno Pruckner deren zwei, worin ihn die Mitglieder des Walter'schen Quartetts in [illegible] unterstützten.

Walter's [illegible] Quartettsoiréen fanden [illegible] und verdienten reichen Beifall und zahlreichen Besuch. Die vorgeführten Werke waren: Quartette in B dur und G dur von Jos. Haydn, Quartett in F dur und Divertimento in B dur mit Hörnern von Mozart, Quartett in F dur Op. 59 und Serenade Op. 8 von Beethoven, Quartett in D moll von Schubert, Quintett in B dur von Mendelssohn und Quartett in A moll Op. 137 von Raff. Was zunächst die letztere Novität betrifft, so konnte uns dieselbe trotz der [illegible] Aufführung nicht recht begeistern, als der gelungenste Satz erschien uns wohl das Scherzo, während im Uebrigen grosse Breite herrscht und Haupt- und Nebenthemas zu wenig contrastiren. Aeusserst entzückte uns hingegen jedoch die unseres Wissens erstmalige hiesige Aufführung des reizenden Divertimentos von Mozart. Gleich diesem beiden ist auch die Wiedergabe fast aller übrigen Nummern eine musterhafte zu nennen. Insbesondere ist der Eintritt des [illegible] Herrn Benno Walter, Sendors des Concertmeisters, dessen wir in unseren Berichten schon mehrfach in [illegible] Weise zu erwähnen Gelegenheit hatten, als zweiten Violinisten von [illegible] Wirkung für das Zusammenspiel und die Ausführung des betreffenden Partes. Wenn wir uns nichtsdestoweniger erlauben, einige Mängel zu rügen, mögen das nur [illegible] werden. Dieselben [illegible] früher dem [illegible] im unserem letzten Berichte gerügte [illegible] Tempo noch nicht ganz unterdrückt wurde — wie besonders bei Schubert's Finale —, sondern dass sich auch bei [illegible] eines Instruments die begleitenden etwas rücksichtsvoller verhalten dürften, und dass uns die

besonders die Ausserachtlassung der vom Componisten vorgeschriebenen Repetitionszeichen als absolut unzulässig erschienen ist.

Was aber die Zusammensetzung der Programme betrifft, mag hier der Wunsch nach grösserer Mannigfaltigkeit und das Lebhafteste [illegible] werden. Wir wissen zwar wohl, dass, nachdem in der [illegible] in diesen Soiréen nur [illegible] dergleichen Werke aufgeführt werden, nur das Vollendetste gewählt werden soll, möchten aber doch bemerken, dass eine seltener berühmtes Quartett von Raff in die Reihe kam, während andererseits [illegible] dieselben Quartette von Haydn, Mozart und Beethoven, deren doch jeder eine stattliche Anzahl geschrieben hat, daneben aber von Onslow, Mendelssohn, Spohr fast gar keines gewählt werden. Unsern wärmsten Dank [illegible] Landsmann, jetzigen kgl. württembergischen Hofpianist Herr Dionys Pruckner für die uns in seinen beiden Soiréen gebotenen Genüsse, für welche ihm [illegible] zu Theil wurde. Mit der höchsten Vollendung wurde namentlich [illegible] vom Concertgeber mit dem Walter'schen Streich-Quartett das Quintett von Schumann ausgeführt; fast auf gleicher Höhe standen die Aufführung des G moll-Quartettes von Mozart, B dur-Trios Op. 97 von Beethoven und Es dur-Trios Op. 100 von Schubert mit Herren Jos. Walter und Müller und der Kreutzer-Sonate mit Herrn Jos. Walter. Insbesondere war bei jeder dieser Nummern das Zusammenspiel ein geradezu musterhaftes, während wir allerdings, um ganz aufrichtig zu sein, nicht verhehlen dürfen, dass der Vortrag mancher Sätze von Mozart und Beethoven von Seiten der Herren Pruckner und Walter etwas [illegible] und [illegible], dagegen der des Adagio der Kreutzer-Sonate durch Herrn Walter etwas weniger [illegible] hätte sein können. Besondere Anerkennung verdient noch Herr Müller nicht nur für seine ausgezeichnete Betheiligung an den Ensemblestücken, sondern auch für die gelungene Vorführung des bekannten Mozart'schen Adagio für Violoncello. Der Concertgeber selbst gab uns [illegible] Solostücken von Schumann, Chopin, Liszt und Henselt, deren letzteren wir keinen Geschmack abgewinnen konnten, Gelegenheit seine tadellose Technik und herrlich perlenden Anschlag zu bewundern, womit er kaum [illegible] unseren ersten Virtuosen [illegible], so dass [illegible] Wunsch laut wurde, er möge die durch Bülow's Austritt hier [illegible] erste Professur für Pianoforte an unserer Musikschule [illegible], was gewiss nur allseitig mit dem Freudigsten begrüsst werden könnte.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✻ **Prag.** [illegible] Das letzte Vocalconcert war jenes des [illegible] am 19. [illegible] (Sonntag) im Sitze der [illegible] Landbevölkerung stattfand und zu welchem Kapellmeister Smetana wieder mehrere neue Compositionen [illegible]. Ich hatte wiederholt Gelegenheit in diesen Blättern auf genannten Künstler [illegible] [illegible] Mann und doch ist er so ein deutsche Tendenz [illegible]. [illegible] Compositionen [illegible] musikalischer Geschmack [illegible] die weitere Verbreitung meines zum grossen Theil [illegible] Oper hindert. [illegible] dasselbe was über seinen [illegible] gesagt und geschrieben wird. [illegible] Prags [illegible] haben. [illegible] Concerte sondern auch in theoretischer Beziehung der Vorträge über Musik seine Tüchtigkeit bewährt. Was [illegible] der Pianist [illegible] so [illegible] Verein an Dr. Ambros [illegible] der Prager — nicht so leicht [illegible] dürfte. [illegible] Jungen in der «Bohemia» [illegible] Woche [illegible] Correspondenten einer norddeutschen Musikzeitung» [illegible]

ANZEIGER.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Prän. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 8 Juni 1870. **Nr. 23.** V. Jahrgang.

Das Oratorium auf der Bühne.

2.
Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Fortsetzung.)

Eine Geschichte aus den ersten Zeiten des Christenthums behandelt das Oratorium **Theodora**.*) Wir werden hier äusserlich in eine ganz andere Welt versetzt, sehen wir uns aber nur ein wenig darin um, so gewahren wir bald, dass wir uns auch hier in der bekannten oratorischen Heimath befinden. Es ist eine Liebes- und Martyr-Geschichte aus der Zeit, wo die Apostel sämmtlich vom Schauplatze abgetreten waren und die junge schwache Christenschaar der letzten Organisation des übermächtigen heidnischen Römerreiches entgegen stand. Als Ungehorsame gegen die öffentliche Sitte und Staatsordnung wurden die Christen gehetzt bis an Tode gemassregelt. Einer nach dem Andern aber hatten [illegible] sich nicht, sondern wurden selbst und wollten und wussten fremd dringend man sich, immer für den Andern zu sterben. Hierin liegt das Erhebende in so dem sonst unbeschreiblich Widerwärtigen des Martyrthums enthalten. Dies ist auch der Punkt, auf den unser Oratorium den vollen Glanz fallen lässt. Die Handlung bewegt sich wesentlich in den christlichen Kreisen, doch ist in Soloscenen und Chören von dem heidnischen Römerthum so viel vorgeführt, dass der Gegensatz stark und deutlich hervortritt. Theodora, verurtheilt und zu schimpflicher Behandlung ins Gefängniss geworfen, weil sie sich weigert, an dem öffentlichen Vermehrsopfer theilzunehmen, findet in dem Officier Didymus einen Glaubigen Geliebten und Retter, der sie aus dem Gefängnisse befreit um an ihrer Statt darin zu bleiben und sofort, entdeckt, für sie zu sterben. Bei dieser Wendung des Geschickes will sie nur den andern verlassen; beide treten hervor, um beide in den Tod zu gehen. Die Scheue der Christen erscheint, ohne viel Worte, in ihrer ganzen Stillfertigkeit schon dadurch, dass es zwei Frauen sind, Theodora und Irene, welche an ihrer Spitze stehen.

Auch dieses Werk gehört zu den wenig bekannten, und ohne Zweifel zu denen, welche vielleicht schon in naher Zeit allgemein gekannt und geschätzt sein werden.**)

Die dramatische Haltung und Anlage — worauf wir bei dieser Erörterung hauptsächlich unser Augenmerk richten — ist ähnlich wie bei Alexander Balus, auch rührt der Text von demselben Th. Morell her; im Ganzen möchte aber in dieser Hinsicht die Durchführung bei Theodora zu halten den Preis verdienen. Trefflich ist die römische Festscene zur Feier des kaiserlichen Geburtstages an den Eingang gestellt; die Weigerung der Christen, an den heidnischen Opfern derselben sich zu betheiligen, lässt sofort das Schlimmste für sie befürchten. Ueberrascht in ihrer frommen Unterhaltung und Anbetung, wird Theodora als die Wortführerin ins Gefängniss geworfen, um am Strafe der Venus schimpflich zum Opfer zu fallen. Didymus eilt ihr nach, sie zu schützen, zu befreien. Mit dem Chorgesange der Christen, von denen er scheidet:

> Geh, frommer Jüngling, geh!
> Und Gottes Hülfe steh
> In Gefahr und Noth dir bei,
> Und lohne dir und Treu!
> In Theodoras Arm
> sei frei von allem Harm!
> Sonst theile Gott dir zu
> der Selgen Fried' und Ruh!

schliesst der erste Act, in welchem alles in dramatischen Scenen und raschem Gange sich abwickelt. Vieles davon könnte auf der Bühne vor sich gehen.

Noch mehr gilt dies von den Hauptscenen des zweiten Actes, namentlich von der Gefängnissscene. Wir sehen Theodora zuerst allein, während mit der ihr bevorstehenden Schmach ringend, aber bald im Glauben sich darüber erhebend. Die folgende Scene zwischen Didymus und seinem Freunde Septimius bringt die Handlung zwar naturgemäss weiter, würde aber auf der Bühne hier nicht statt haben können, ebensowenig wie die dann folgende der Irene, die angstvoll doch gottvertrauend auf der Freundin gedenkt. Das sind Freiheiten, durch welche es einem Oratorium möglich ist, ein Ganzes zu formen aus einem Stoffe, der in dieser Weise für die Bühne Schwierigkeiten darbietet. Um auf der Bühne wirksam fortgeführt zu werden, müsste sich die zweite Scene des Oratoriums ohne Unterbrechung an die fünfte anschliessen; wir müssten also sehen, wie Theodora nach ihrem Gesange sich niederlegt und einschläft. In diesem Zustande naht Didymus, und es entwickelt sich folgende Scene, die wir nebst der letzten Scene dieses zweiten Actes hier ganz mittheilen.

*) Bd. VIII der Ausg. der Händelgesellschaft.

**) Einige zuverlässige Aufführungen sind davon bereits bevor, wie wir hören, und die Chorstimmen nebst Clavierauszug werden demnächst bei Rieter-Biedermann erscheinen.

5. Scene

Theodora's Gefängniss

Didymus von *Ferne* mit geschlossenem Visir.

Didymus Sieh, wie sie sanft von Gram in Schlaf gewiegt
Im Unschuldreinen Ruh' entschlummert liegt!
(sich ihr nähernd.)
Sanft' Ros' und Lilienduftig Bild!
Treu will ich warten dein
In Wind und Sturm ein Schirm und Schild —
Ein Blick wird Lohn mir sein!

Theodora (erschreckt auffahrend.) Erbarm' o Himmel in dieser Stund' dich mein!

Didymus Erschrick o Theodora, nicht! Ich komme nicht
Ein Feind, wie in Furcht Grund zu fürchten hast,
Nein, zu erretten dich
Und aus dem Kerker dir den Weg zu öffnen
Zu deiner Freiheit! — Wohlauf nun
Zu tauschen dein Gewand mit! — Didymus
(giebt sich zu erkennen.)

Theodora O tapfrer Mann!
Ich kann dein nicht g'trennt, edler Herz!
Dies geziemt nicht Theodora
Nein, aus den Fährden meines Gottes — O nein,
Dies soll nicht sein! Doch kannst du mir verleih'n
Der Gaben allerliebste!

Didymus Sag' es, sprich! Denn mit Entzücken
Lausch' ich deinem Wunsch

Theodora Des Buschen Heil, der Armen Hort,
Dem müden Pilgers Ruheort
So mag aus hir gewährt
So theure Schätze zu verleih'n
Aus Todes gabenreichem Schrein
Voraus hoch Arm noch Schwert!

Didymus Verhüt' es Gott!
Wie brächt' ich Tod wo ich zu retten kam?
Wie sollt' ich tauchen in dein Blut die Hand
Die unschuld'ge Hand, und tödten die
Die leben mich gelehrt?

Theodora Ach was wär' Leben doch und Freiheit mir,
Die ihn mit o g'ross Leben büssen musst!

Didymus Sei ohne Furcht! Die Macht, die her mich führte,
Führt dich auch weg, wo nicht, gescheh' ihr Wille!

Theodora In mein Erretter ich vertraue ihr!
Leb' wohl, o edler Held!

Didymus Leb' wohl, o aller Frauen Krone du!

DUETT

Theodora Leb' wohl! o du der Männer Preis und Zier
Sei Glück und Heil mit dir!

Didymus Leb' wohl! o du der Frauen Kron' und Zier
Sei Glück und Heil mit dir!

Beide Auf Wiedersehn in besser Welt,
Gewiss im Himmelreich!

6. Scene

Irene mit den Christen

Irene 'S ist Nacht! doch ist der Trost der Nacht versagt
So schwerem Gram
Zu ihm denn betet der den Todten einst
Ins Leben rief, und noch ihn rufen kann!

CHOR

Er sah den Jüngling ruh'n bleich ruh'n im Staub
O Graus! des frühen Todes Raub

Er fühlt der Mutter Klagesang
Sieh! ruft sein Wort, im Jüngling steht empor!
Tief sinkt die Mutter hin, und preist in stummem Dank!

In diesen Scenen haben wir den Kern der Handlung und Musik des ganzen Oratoriums. Und zugleich ist die Gefängnissscene gerade diejenige, welche der Aufführung dieses Werkes als eines Oratoriums bisher hinderlich gewesen ist. Sollte man daraus schliessen, dass dasselbe kein Oratorium vergönnt sei und vielleicht der Bühne gehöre? Eine genaue Prüfung wird mich bald zeigen, dass dies ein Trugschluss wäre.

Das Hinderliche für bisherige Oratorien-Aufführungen liegt bei solchen Vorgängen keineswegs in dem Dramatischen, möchte es so auch noch mehr, als die besprochene Scene, für die Bühne zugeschnitten. In dieser Beziehung besteht dennoch kein Gegensatz, vielmehr völlige Gleichheit zwischen Oper und Oratorium, wenn letzteres einen Stoff in dramatischer Form behandelt, so wird es in den Kern- und Wendepunkten, wo die Handlung auf ihrer Höhe erscheint, immer mit der Oper zusammen laufen. Solche Scenen sind es daher auch, auf welche die Fürsprecher einer Bühnen-Aufführung des Oratoriums uns zu verweisen pflegen. Aber man lasse sich nicht irre leiten. Gerade bei einer solchen Gefahr der Ablenkung sieht das Wegzeigen des Richtigen. Gerade hierdurch unterscheidet sich das echte Oratorium von dem neueren halbschlächtigen, höher der Oper bisher das Kirchenmusik anheim gefallene. Obiges Beispiel ist auch in diesem Punkte ein Muster. Nehmen wir die Scene (die obige fünfte), welche ganz bühnengemäss ist und auch ganz als andere sein kann, ist sofort eine andere gestaltet, die den erst ermahnten Rahmen bildet und den Kunstcharakter sichert. Die letzte Scene, welche Irene mit der Christengemeinde vorführt, ist keine Bühnenscene mehr, sondern lediglich eine Gesangscene. Sie gehört unmittelbar zu dem Vorhergehenden und erhebt es durch die Gewalt des symbolischen Ausdruckes erst zu seiner wahren Höhe. Nach ein paar ergreifenden Worten der Irene entfaltet der Chor, als zauberisch-volle Wortanschaulichkeit in Ton und Klang vermischend, jenes wundervolle Bild, welches in dem schönsten Chorsatze dieses Werkes und wenn der schönsten, die Händel überhaupt geschaffen hat *) eine Hülle geistig künstlerischer Genüsse gewährt, die durch keine Opernscene, sei sie auch noch so wirkungsvoll, zu ersetzen wäre. Wo eine Kunstart in ihrer Eigenthümlichkeit wirkt, da ist sie eben niemals durch eine andere zu ersetzen. Dieses Gesetz ist der sicherste Schutz gegen die dämonische Vermengung verwandter Kunstwege und namentlich gegen die Verschlingung aller musikalischen Künste durch die der Bühne oder des Operntheaters. Soll ein wirklich stilvolles Kunstwerk in eine andere Form gegossen werden, das Oratorium also in die der Oper, so muss das Gebilde zerstört und der Gegenstand wieder in Stoff verwandelt werden. Nichts steht dem im Wege, einen demselben Gegenstande, den als Oratorium behandelt, auch eine Oper zu verfertigen, neben dem Händel'schen Oratorium Joseph haben wir in Méhul's Oper »Joseph in Aegypten« ein schönes, noch heute lebendiges Werk für die Bühne. So wäre auch immerhin möglich, Theodora, Alexander Balus, Bel-

*) Er selber nannte einmal, als ein Bewunderer vom Schlage Sergeantgas, bei beim Neuen Euphorbe sofort an die Harmonische Momente auch bei dem Stücke an das Messias-Halleluja denken, bezügliche Gleichnis „nicht so fein als nur ... “ diesen Chor in Theodora, — womit zwar kein Urtheil erhält, aber doch ein Fingerzeig gegeben ist.

masst und andere Begebenheiten mit gleichem Erfolge für die Bühne zu verwerthen. Nur müsste man lediglich den Gegenstand ebenfalls des gleichnamigen Oratoriums im Auge lassen, denn in letzterem Falle ist die Täuschung fast unvermeidlich. Dass man das Interesse, welches das oratorische Kunstwerk erweckt, auf den blossen Stoff überträgt und somit an einem Gegenstande sich ergötzt, bei welchem sich schliesslich herausstellt, dass er zu einer bühnenmässigen Form ganz und gar nicht geeignet ist. Derartige Täuschungen liegen schon in zahllosen verunglückten Versuchen vor, und man muss sich billig wundern, dass unsere Theaterdirektoren und -Componisten, Dirigenten, Directoren etc. dadurch nur nicht klüger geworden zu sein scheinen. Wo ein wirkliches Oratorium anregt, da ist es überall das künstlerische Werk, und nie der Stoff, von welchem Leben und Wirkung ausgeht.

Wir fanden aber — um auf obige Frage zurück zu kommen —, dass ein Hinderniss der Aufführung solcher Scenen, wie die mitgetheilten aus Theodora und ähnliche, für das Oratorium nicht bestehen kann, einmal weil es Scenen dieser Art garnicht anders als die Oper gleich gestalten darf, und sodann, weil sich schliesslich doch herausstellt, dass — falls es immer Aufgabe treu bleibt, und seine Kunstmittel in voller Eigenart walten lässt — sich über unter den Händen etwas gestaltet, was umhin mehr mit der Bühne gemein hat.

Warum denn nimmt man Anstoss an solchen Scenen in einem Oratorium? Lediglich deshalb, weil man diese Werke der geistlichen Musik zuzählt. In ihnen mag es sich Bühnendramatisches oder Opernhaftes vorkommen, als Dichter und Componist aufstellen können — Niemand hat Bedenken, wenn es mit eingestreuten [illegible] und das Gegengewicht gereicht frommer Stimmungen (in religiösen Choräle und dergleichen) nicht vergessen ist. So will es die durch einen strengen Kunstübung abgestempelte Gewohnung. Angelernt aber, alle Stoffe [illegible] zu betrachten, haben wir die Fähigkeit [illegible] gelassen, einen Gegenstand in seiner künstlerisch eigenthümlichen Gestalt erfassen und geniessen zu können. Das sogenannte Geistliche lastet auf dem Oratorium wie ein Bann.

Betrachtet man die Sache ohne Vorurtheil, so muss das Grundlose der Zumuthung, dass bei einem Oratorium, wenn es jüdische oder christliche Stoffe behandelt, für eine geistliche Fassung zu sorgen sei, sofort einleuchten. Die ruhend-monologische (statuarische) Darstellung hat gleiche Rechte, gleiche Fähigkeiten und gleiche Aufgaben mit der bewegt-[illegible] (opernhaften) Darstellung, etwas Fremdes von ihr fordern, heisst sie nothwendig selbständiger Gestaltung unfähig erklären und ihre Eigenart verkennen. Denn müsste bedenken, dem Oratorium zu entsprechen, was sein ist, bevormundet unsere ganze gegenwärtige Kunstübung und Kunstkritik, und schädigt die besten, die selbständigsten Werke eben am meisten. Zieht man einen [illegible] mit ihnen in die Kirche, so fallen alle Liebesgeschichten dem Rothstift zum Opfer, und doch schliesslich ergibt es in bedenklichen Vergleichen was dagegen, und um welche sich die [illegible] in Theodora und in Susanna die Handlung dreht, von denen kennen überall [illegible] Bruchstücke höchstens ebenso Acte, wenn die aber das ganze Werke zur Aufführung gelangen, denn letzteres würden die [illegible] empfindsamen Zeitgenossen nicht ertragen, weil die Musikdirectoren [illegible] deshalb [illegible], weil es von Amts wegen die moralischen Vormünder des Publikums sind. Dass die oratorische Form von den darstellenden Kunstformen die einzige ist, welche selbst verfängliche Vorgänge mit keuschem Ernst und verschwiegener Zartheit zu behandeln gestattet, scheint bisher noch keinem von ihnen eingefallen zu sein.

Wir nannten soeben ein Werk Händel's, über welches hier passend noch ein Wort gesagt werden kann. Das Oratorium Susanna,*) im Jahre 1748 geschrieben, entstammt ebenfalls der reiferen oratorischen Zeit, nimmt aber in mancher Hinsicht eine besondere Stellung ein. Der Text, wahrscheinlich von einer Dame verfasst, geht stellenweise zu sehr in die Breite, hat an anderen Stellen wieder eine [illegible] niedrige Fassung, ist aber im Ganzen ebenfalls nach oratorischem Muster gebildet. Es fehlt darin nicht an Scenen, die ganz oder theilweise wie Bühnenvorgänge gedacht sind und auch ganz mit derselben dargestellt werden könnten, wenn der Kern dieser Handlung überhaupt für die Bühne geeignet wäre. Die ganze Sedescene, welche fast allein den zweiten Act füllt, gehört dahin, selbst der Chor bleibt hier Bühnenchor, da er mit der Handlung mit kurzen Sentenzen abschliesst und [illegible] bei Susannens Gefangennahme ausruft:

> Das Recht nur weit und breit ist aus dem Land
> Nicht Ehre, nicht Gunst [illegible] seine [illegible]

Ein gleiches gilt von dem ganzen dritten Acte, der zum grössten Theile die Gerichtsscene [illegible] umfasst, worauf Susannens Gemahl Joachim von einer längeren Reise heimkehrt und Familienfreude den Beschluss macht. Obwohl nun die Geschichte von der keuschen Susanna in dem Bildersaale unserer Bühne [illegible] zur Aufführung gelangte, selbst unter unschuldigen Schulknaben, ist sie doch durchaus nicht passend für dieselbe, denn es würde schlechterdings unmöglich sein, bei einer Bühnendarstellung die Schicklichkeit und damit eine rein künstlerische Wirkung zu wahren. Deshalb ist auch die [illegible] bühnenmässige Dramatik dieses Oratorientextes kein Vorwurf, der eine Abhängigkeit von der Bühne bedeutete, weil das [illegible] überall nicht auf die Bühne [illegible] werden kann. Das Oratorium wählt sich einfach diejenige Form, welche für seinen Zweck die [illegible] ist, und es kann den bedenklichsten Stoff ergreifen, weil es [illegible] Formen diejenigen Mittel in der Hand hat, deren künstlerische Reinheit alles veredelt, deren Idealität über alles [illegible] wird. Sobald man sich hiervon erst einmal fest überzeugt hat, wird das wahre Oratorium nicht mehr dem Geistlichen und der Prüderie zum Opfer fallen, sondern in dem ihm angewiesenen Bereiche ungestört herrschen und die ihm möglichen Wirkungen mit ungehemmter Macht, in ungetrübter Reinheit ausüben.

Von England, woher wir das echte Oratorium überkommen haben, ist auch zu einem guten Theile die beschränkt geistliche und die hergebracht sittliche Auffassung desselben importirt. Wir würden gut thun, in dieser Hinsicht das, was der Engländer unter einer »geistlichen Musik« (*sacred music*) versteht und von einem »anständigen Gegenstande« (*decent subject*) verlangt, sobald wie möglich zu vergessen. Das Oratorium verkümmert unter solchen Beschränkungen wie die Pflanze in einem engen Gefässe und in ungünstiger Atmosphäre.

*) Band I der Ausg. der Händelgesellschaft.

(Fortsetzung folgt.)

Der Kölner Domchor

(Schluss.)

In den Kölner musikalischen Kreisen wurde den Beschlüssen der Provinzialsynode wenig Aufmerksamkeit geschenkt, sie blieben vollständig unbeachtet und man gab sich dem Glauben hin, dieselben würden ohne praktische Folgen bleiben. Bis gegen Ende des Jahres 1863 die bestehende Domkapelle ganz unerwartet aufgelöst und durch einen neuen Domchor unter der Leitung des geistlichen Professor Knauth, der speciell für diese Aufgabe in Regensburg längere Studien gemacht hatte, ersetzt wurde. Diese Veränderungen riefen natürlich eine gewaltige Aufregung hervor, um so mehr, als die frühere Domkapelle bei ihren Aufführungen von den tüchtigsten Chorsängern der hiesigen Gesangvereine regelmässig unterstützt wurde und dieselbe als Kunstinstitut einen unbestreitbaren Anspruch auf hohe Achtung hatte, sowohl was die Wahl der aufgeführten Compositionen, wie die Aufführung selbst angeht. Es herrschte in der That ein Geschmack edler Gunst in derselben. Eine andere Frage ist freilich die, ob die Compositionen von Mozart, Haydn, Beethoven und ihren Epigonen dem Charakter der katholischen Liturgie entsprechen. — Das Verhältniss wurde plötzlich ein anderes, der neue Domchor wurde mit misställigen Augen angesehen, einmal weil durch die neue Ordnung der Dinge den Musikern, die sich gewissermassen als integrirenden Theil der Domkapelle betrachten durften, die liebgewordene Gewohnheit bei den musikalischen Messen mitzuwirken, abgeschnitten wurde, andertheils aber auch, weil bei der ersten Organisation des neuen Domchors Missgriffe in der Auswahl der Sänger gemacht worden. Zum Theil war dies aber auch eine Folge der oppositionellen Stimmung, welche durch die plötzliche Änderung der Dinge hervorgerufen worden war. Ich will diesen Punkt nur nebenher berühren. Es ist seitdem eine Reihe von Jahren vergangen, es hat sich Manches ausgeglichen, und es sind namentlich die Fehler, welche bei der Bildung des jetzigen Domchors gemacht worden sind, vollständig redressirt, sodass der Domchor jetzt in jeder Beziehung als Kunstinstitut eine ganz respectable Stellung einnimmt. Derselbe besteht nun etwa vierzig Knaben (Sopran und Alt), acht Tenoristen und acht Bassisten, und hat die Verpflichtung, an allen Sonn- und Festtagen bei dem Hochamt und an einzelnen Festtagen bei dem Nachmittagsgottesdienst (Vesper und Complet) mitzuwirken. In der Regel finden wöchentlich zwei Proben statt, wenn nicht ausserordentliche Veranlassungen eine Vermehrung derselben nöthig machen. Die grösste Schwierigkeit liegt in dem Ersatze der Chorknaben, deren musikalische Vorbildung aus leicht ersichtlichen Gründen meistens ziemlich ungleich ist, und deren Leistungen auch schon wegen des durch die Mutation der Stimmen veranlassten häufigen Wechsels nicht immer gleich sein können. Glücklicherweise ist der Gesangunterricht auf den hiesigen Gymnasien an Marzellen und Aposteln, an denen der Musikdirector Höpper mit glücklichem Erfolge als Gesanglehrer fungirt, sehr gut, so dass die Schüler dieser beiden Anstalten ein nicht unbedeutendes Contingent für den Domchor liefern können. Dabei ist aber der Umstand wohl in Betracht zu nehmen, dass oftmals nicht die besten und tüchtigsten Kräfte herangezogen werden können, weil eben nicht jeder Knabe in der Lage ist, so grosse Verpflichtungen einzugehen, wie die Anstellung beim Domchore erheischt. Man bedenke nur, wie sehr die Schule einen Gymnasiasten in Anspruch nimmt, die Zahl der Lehrstunden und die zur Vorbereitung auf diese nöthige Zeit, und daneben dann noch mindestens zwei Proben wöchentlich für den Domchor und den regelmässigen Dienst in der Kirche. Dass unter solchen Umständen Eltern sowohl als Lehrer Bedenken tragen, den Knaben den Eintritt in den Domchor zu gestatten, ist erklärlich. Mangel an Interesse für die Kunst ist nicht immer der Grund der Weigerung. Diese Verhältnisse darf man nicht übersehen, wenn man die Leistungen des Domchores gerecht beurtheilen will. Ebenso kommen dieselben in Betracht bei der Auswahl der aufzuführenden Compositionen. In dieser Beziehung ist der Dirigent von doppelten Rücksichten abhängig: von der jeweiligen Leistungsfähigkeit der Sänger, und von den kirchlichen Bestimmungen über die Ordnung der Liturgie, welche für die einzelnen Festtage bestimmte Texte vorschreiben und die Wahl der Compositionen dementsprechend beschränken. Künstlerische Gründe können nicht immer den Hauptgesichtspunkt abgeben, da der Dirigent die kirchlichen Verordnungen nicht verletzen darf. Diese Bemerkungen wird man bei der Beurtheilung des Repertoires des Domchores, dessen wichtigste Nummern ich hier mittheile, nicht ausser Acht lassen dürfen. Nach der liturgischen Ordnung der katholischen Kirche zerfallen die Gesänge in stehende, d. h. solche, welche bei jeder Feier vorkommen, und wechselnde, d. h. solche, die auf bestimmte einzelne Kirchliche Feste Bezug haben. Zu den ersteren gehören die eigentlich benannten Theile der Messe: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* und *Agnus Dei*. Die Messen, welche der Domchor bis jetzt zur Aufführung gebracht hat, sind folgende:

Palestrina: Missa brevis; Iste Confessor; Lauda Sion; Veni Sponsa.

Orlandus Lassus: Missa octavi toni; M. toni [illegible] M. Nr. 5 der Musica divina (von Proske).

Victoria: M. quarti toni; M. trahe me post te und M. o quam gloriosum.

Leo Hassler: M. super «Dixit Maria».

Fel. Anerio: M. Requiem.

Koenen: M. super «O du verwundter Jesu», super «Maria wir dich grüssen».

Die zur Aufführung gebrachten wechselnden Gesänge sind folgende Motetten:

Aiblinger: Confirma hoc deus; Factus est repente.

Fel. Anerio: Angelus domini; O bone Jesu; Laudamus dominum.

Animuccia: Quem vidistis pastores.

Arcadelt: Ave Maria.

Corsi: Ave Maria.

G. Corsi: Adoremus in Christo.

Giorgi: O sacrum convivium.

Croce: Jesu dulcis memoria (2 stim. mit Orgel).

Leo Hassler: Verbum caro factum est.

Koenen: Rorate coeli; Super flumina Babylonis; Oblationem typica; Stabat mater; Lauda anima mea; Alleluja dominum regnavit; Deus in [illegible]; Alleluja, tu es petrus; Alleluja ascendit; Ave Maria.

Orlandus Lassus: Pecantem me; O crux ave.

Nanini: Hodie nobis de coelo; Hodie illuxit nobis; Exaudi nos domine.

Palestrina: Duo seraphim; Improperia; Factus est silentium; Jubilate deo; Ave Maria.

Giacomo Perti: Adoremus in Christo.

Pitoni: Cantate domino canticum novum; Qui manducat hunc panem.

Rocelli: Adoramus te Christe.

Vittoria: O magnum mysterium; Jesu dulcis memoria; Ave Maria.

Witt: Perfice gressus meos (zweistimmig mit Orgel); Angelus domini; Cantate domino; Diffusa est gratia; Ave Maria.

Zuccari: Adoramus te; Ecce Sion.

Ausser den vorstehenden Compositionen werden abwechselnd mit denselben die Gregorianischen Gesänge benutzt, wie

dass in den oben angeführten Sätzen der Kölner Provinzialsynode vorgeschrieben ist. Mag man nun auch über die Zweckmässigkeit derselben denken wie man will — dass der Dirigent des Domchores sich denselben unbequemen muss, versteht sich von selbst, und dass derselbe innerhalb der ihm gezogenen Schranken die Interessen der Kunst so viel als nur irgend möglich gefördert hat, das muss ebenso anerkannt. Es ist jedenfalls eine erfreuliche Thatsache, dass wir in Köln ein Institut haben, das fest organisirt ist und officiell einen wesentlichen Theil seiner Thätigkeit auf die Pflege der älteren Kirchenmusik verwendet. Denn diese älteren Tonwerke sind und bleiben der Grund aller Kirchenmusik, so sehr, dass wir ohne dieselben nicht wissen würden, was wahre Kirchenmusik ist. Die in Aufführungen stets lebendige Erhaltung derselben ist daher etwas unumgänglich Nothwendiges, wenn uns nicht ein grosser Theil der Kunst unbekannt bleiben soll, und man muss es der Kirche Dank wissen, dass sie solches ermöglicht, selbst dann, wenn sie diese Werke in liturgischer Hinsicht etwas einengt und überhaupt nicht in wünschenswerther Freiheit und Wahrhaftigkeit verführt. An eine Pflege der älteren Kirchenmusik durch unsere Concert-Gesangvereine, die irgend wie genügend wäre, ist noch lange nicht zu denken; denn einzelne Stücke von Palestrina u. A., die man hie und da in Chorconcerten besonders dem Kölner Domchor nachsingt, haben doch für die Sache sogut wie gar keine Bedeutung. Zu wünschen wäre nun, dass das, was die Kirche in dieser Weise pflegt, in seinen Wirkungen auch mehr der musikalischen Oeffentlichkeit sich erstreckte. Aber es ist leider eine unbestreitbare Thatsache, dass der Einfluss, den die Aufführungen des Domchors bis jetzt auf unser musikalisches Leben ausgeübt haben, nicht bedeutend gewesen ist, obgleich man seine Thätigkeit im Concert, wenn man die vielfachen Wiederholungen der besten Nummern des Repertoires berücksichtigt, eine erfreuliche nennen kann. Den einen Grund hierfür finde ich in den kirchlichen Bestimmungen, denen zufolge der *Regens chori* sich mit der kirchlichen Behörde darüber verständigen soll, an welchen Tagen der *Cantus Gregorianus* und an welchen Tagen mehrstimmige Gesänge zur Aufführung kommen sollen. Ueber die Details dieses Abkommens ist nichts Näheres bekannt geworden, was gewiss ist officiell darüber nichts publicirt worden. Nun weiss man also, wenn man nicht vorher specielle Erkundigungen anstellt, nie, was im Dome gesungen wird, wenn gerade einmal die Hoffnung, ein Werk von Palestrina zu hören, und muss sich mit der Choralmesse begnügen. Solche vergebliche Wege macht man nicht gern, zumal die Wege in Köln nicht ganz kurz sind, und das Wetter auf Musikfreunde und Kirchengänger nicht mehr Rücksicht nimmt, als auf andere Leute. Diesem Uebelstande könnte sehr leicht abgeholfen werden, wenn man sich nur mit den in Köln erscheinenden Zeitungen verständigen wollte, und das wäre sehr leicht, da man bei den betreffenden Redactionen unbedingt auf bereitwilliges Entgegenkommen rechnen darf. Dieselben würden gern eine kurze Notiz über die aufzuführenden Compositionen aufnehmen. Es dürfte nun diese Mittheilungen nicht auf das eine oder andere Blatt beschränken, sondern man müsste denselben allen Blättern ohne Rücksicht auf ihre sonstige Tendenz zustellen, denn sonst läuft man Gefahr, dem Angelegenheit auch zu einer Parteisache zu machen, und das darf sie nimmer werden. Die Kunst ist ein durchaus neutraler Boden, und die ihr gebührende Neutralität darf nie verletzt werden. Würden die aufzuführenden Compositionen und die Stunde des Gottesdienstes einige Tage vorher bekannt gemacht, so würden viele Kunstfreunde öfter Veranlassung finden, in den Dom zu gehen, als bisher; auch würde die äussere Würde der kirchlichen Feier nicht dadurch beeinträchtigt werden, dass gelegentlich ein grösseres Publicum dem Hochamt beiwohnen. Wer in den Dom geht, um eine Composition von Palestrina zu hören, bringt schon viel mehr heiligen Ernst mit als das Kaisepublicum aus dem rothen Kaiserkaffeehaus unter dem Arme. Manche Gäste lassen sich durch Palestrina eher abschrecken als anziehen.

Ein ernster Grund, weshalb der Domchor noch so sehr wenig Einfluss auf die musikalischen Verhältnisse gewonnen hat, liegt in der isolirten Stellung, die derselbe bisher eingenommen hat. Der Domchor hat eine doppelte Aufgabe: er gehört der Kirche an und der Kunst. Die Verpflichtungen gegen jene schliessen die Verpflichtungen gegen die letztere nicht aus; diese sind aber auch nicht vollständig erfüllt, wenn den Verpflichtungen gegen die Kirche genügt ist. Eine Kirchenmusik, welche die strengsten Anforderungen der Kunst nicht erfüllt, ist der Kirche nicht würdig; aber ebenso gewiss ist es, dass ein Kirchenchor, der zu dem musikalischen Leben nicht in Beziehung tritt, seine Aufgabe nicht erfüllt, dass erst dadurch, dass er zu dem Leben in Beziehung tritt, derselbe in seine Kirche und das kann auf seine Leistungen selbst nur eine günstige Rückwirkung haben. Ich bin der Ansicht, dass der Kölner Domchor von Zeit zu Zeit Aufführungen auf neutralem Boden, mit anderen Worten Concerte veranstalten sollte: einmal weil er seine Leistungen dann unter den Einfluss der öffentlichen Kritik stellte, während man Aufführungen in der Kirche nicht gern kritisirt, weil jedes Wort des Tadels als Blasphemie und jedes Wort des Lobes ebenso als Cholengebrauchte Reclame von gehen von der urtheilslosen grossen Menge gekennzeichnet wird, auch wenn die Kritik von den sachlichsten Absichten dictirt ist. Dann aber ist noch das sehr zu berücksichtigen, dass manche Compositionen, deren Aufführung für die Sänger sowohl als die Zuhörer von der grössten Wichtigkeit wäre, in Concerten Berücksichtigung finden können, während dieselben bei der kirchlichen Feier oft aus äusseren Gründen ausgeschlossen bleiben müssen. Beispielsweise erwähne ich nur die Lamentationen und das Stabat mater von Palestrina. Im Boden für solche Concerte ist in Köln nicht ungünstig; es kommt nur darauf an, dass man mit Vorsicht und Umsicht dabei zu Werke geht und manche kleine Rücksichten auf gegebene Verhältnisse, die der Sache sehr förderlich sein können, nicht ausser Acht lässt. Dass die geistliche Behörde solchen Concerten Hindernisse in den Weg legen würde, ist nicht wohl anzunehmen; es kommt nur darauf an, wie diese Frage am zweckmässigsten angegriffen wird. Nähere Andeutungen zu machen ist hier nicht der Platz; es war meine Absicht nur, diese Frage anzuregen, und es sollte mich sehr freuen, wenn dieselbe in geeigneter Weise ihre Lösung fände.

Köln. R.

Concertbericht aus München.

(Schluss.)

IV.

Nachdem wir die jüngsten Ereignisse des hiesigen Musiklebens in drei Gruppen: Orchestermusik, Chorgesang und Kammermusik, kennen gelernt haben, haben wir noch einige Worte den Kirchen- und Virtuosen-Concerten der jüngstvergangenen Saison zu widmen. Anknüpfend daran, dass wir solchen Gelegenheit hatten, auf einen Mangel an der **hiesigen kgl. Musikschule** aufmerksam zu machen, erwähnen wir passend gleich hier eines von ihr gegebenen Concert, ohne jedoch auf dessen Inhalt näher einzugehen, da wir Schüler-Leistungen, die sich selbst als solche ankündigen, nicht zu kritisiren gedenken; wollen wir vielmehr versuchen, in Rückerinnerung an die Prüfungsconcerte des vergangenen Schuljahres 1868/69 deren Leistungen im Allgemeinen zu charakterisiren. Dieses Institut hat entschieden durch Bülow's Scheiden von hier ausserordentlich viel verloren; denn in seiner Leitung concentrirte

ben und in der Heranbildung tüchtiger Clavierspieler lag für uns sein einziges und Hauptverdienst während seiner hiesigen Anwesenheit. Er wusste besonders durch seinen eigenen gediegenen Kunstverstand auf dem Pianoforte mehr und minder talentirte Schüler so sich zu ziehen und zu den gediegensten Leistungen emporzuheben. Nun können wir leider nicht in gleichem Maasse von seinen jetzigen Nachfolgern im Clavierunterrichte dasselbe nicht von Herrn Bärmann behaupten, dessen Schüler hauptsächlich an einem erschreckenden Mangel an Auffassung laufen. Was aber die Uebertragung der Direction an zwei Triestcollegen betrifft, wir wissen die Herren Wallner, Rheinberger und Peter Cornelius betrifft, so nehmen wir keinen Augenblick Anstand, diese Massregel als eine höchst unglückliche und verfehlte zu bezeichnen, welche schlimme Früchte tragen wird, denn eine solche Anstalt bedarf einer kräftigen Hand zur Oberleitung und verträgt hiezu durchaus nicht drei so verschiedene Elemente, von denen die beiden ersten mit gediegener musikalischer Bildung und Richtung vorgehend, mit letzterem als Lehrer der Rhetorik und Musikgeschichte haben hierdurch ohne bisher hierin Erfolge aufweisen zu können. In der That aber sich ein Hauptanhänger Liszt's und Wagner's verkommt, künftige Gelegenheit zu Conflicten finden werden. Hoffentlich wird diesem Missverhältnis so bald als thunlich gemacht. Die Bemühungen der Herren Abel und Brückner um den Violinunterricht können wir als von schönem Erfolg gekrönt bezeichnen; jeder von ihnen zählt einige schön entsprechende Schüler, was uns bei Herrn Concertmeister Abel um so freudiger überraschte, da seine eigenen Leistungen bei mehrmaligem früheren Auftreten durchaus keinen günstigen Eindruck hinterliessen.

Auch die Leistungen auf anderen Instrumenten sind durchschnittlich sehr befriedigend. Was aber die Erfolge im Sologesang betrifft, so kann darüber ein Urtheil noch nicht gefällt werden, denn nur Herr Hey kam einige seiner Schüler und Schülerinnen, deren Ausbildung mit Ausnahme einer einzigen grösstentheils anderwärts gebildeten, des Tenoristen Herrn Hesselbach, noch gar nicht weit gediehen war, aufführen, während Herr Dr. Härtinger, welcher wegen seiner etwas langwierigen jedenfalls aber gründlichen Methode, die heutzutage leider den meisten Sängern und Sängerinnen fremd ist, einfachen Angriffen ausgesetzt ist, dies in seiner Zurückhaltung noch unterliess. Eine frühere Gesangschule, Frau Kathrine Schröder, die sich bei uns zugleich nur beim Solo, dem bekannten Wagner'schen und Hofkapellmeister, was wegen völliger Resultatlosigkeit ihres Unterrichts nicht im Mindesten zu bedauern ist. Dieselbe Anordnung muss hier, wie schon oben schon bemerkt, Herrn Hofkapellmeister Wallner für die Bildung und Vervollkommnung der Chorgesangschule gestellt werden, dessen Leistungen verhältnissmässig denen der königl. Hofkapelle an die Seite gestellt werden dürfen. Desgleichen hörten wir einige sehr gelungene Compositionen hervorgegangen aus der Schule des Herrn Professor Rheinberger. Würde daher den erwähnten unligenannten Mängeln gegenüber abgeholfen, so könnten wir den Stand unserer Musikschule einen recht günstigen nennen.

Von dieser kleinen Abweichung zu unserem eigentlichen Thema zurückkehrend, erwähnen wir zunächst zwei Concerte mit sehr gewähltem Programm, das eine gegeben von unserem Harfenvirtuosen Tombo, das andere zu einem wohlthätigen Zwecke von einer Anzahl hiesiger Künstler und Künstlerinnen. Besondere Erwähnung aus beiden Concerten verdienen zunächst der Vortrag der Frau Diez von zwei Liedern von Schubert und drei Reiseliedern von Franz Lachner und Tambert, die nicht schöner gehört werden können, dann die ausnehmend vorzüglichen Leistungen des Herrn Tombo selbst, sowie die Productionen eines jungen Cello-Talentes Herrn Fr. Fischer, der allerdings durch Herrn Bennat einen unbestrittenen Meister auf diesem Instrumente noch übertroffen wurde; schliesslich das ausgezeichnete, ausfeilende Spiel einiger Concertstücke durch Herrn Scholz, dies zeichnet sich an unserer Musikschule. Im Ganzen boten jedoch beide Concerte zu wenig gediegene Musik, um lange dabei stehen zu bleiben; und was nur allenfalls daran hervorzuheben, dass man unter dem vielen modernen Salongeklingel ein von reichlichem Beifall (Lieder) Sang jeder — wir wollen dahingestellt sein lassen, ob mit Recht oder mit Unrecht — sogenannte »Tenorbursche« Herr Nachbaur gar Rechard's Lied sich beim ein Auge mit 11 Zum Schlusse verzeichnen wir mit Vergnügen noch ein Concert, welches uns gleich am Anfang der Saison durch Rubinstein bereitet wurde und nur Clavier-Vorträge mit Ausnahme weiterer Begleitung in hinreichend bekannter Ausführung brachte.

Nachtrag.*)

Der Versuch, durch Heranziehung der obersten Chorgesangklasse der k. Musikschule mit kleineren Chornummern mit die Concert-Programme zu bringen (was bisher niemals möglich war, da man nur den Theaterchor gegen hohes Honorar zur Verfügung hatte), ist vollständig geglückt. Der kleine aber sehr wohlschallende Chor (etwa 60—70 Stimmen) sang sehr gut.

Die Concerte der Vocalkapelle finden eine immer steigende Theilnahme und so hatte auch das dritte und vierte einen sehr grossen Erfolg. Ein wirkliches Meisterstück in der Ausführung waren die beiden Motetten von J. C. und J. S. Bach, besonders des Letzteren »Singet dem Herrn«, deren ausserordentliche Schwierigkeit Sie kennen, wurde mit Leichtigkeit bewältigt. Als besonders gelungene Nummern wären ausserdem noch hervorzuheben: das Crucifixus von Lotti, Lieder von Prätorius, das prächtige Madrigal »Liebeswitterung« von Luca Marenzio; Tu es Petrus von Scarlatti, sowie das dreichörige Stabat mater von Palestrina, welches gegenüber dem bekannten zweichörigen fast ganz unbekannt ist, aber an Werth ihm mindestens nicht nachsteht.

Von der k. Musikschule sind besonders auch noch die Leistungen der Clavierklasse unter Bärmann hervor zu heben, der ein vortrefflicher Lehrer ist und hier um so mehr genannt werden muss, weil er in dem grösseren Berichte, was ihm Sie nur einiger Zeit beachten ganz übergangen worden ist, so dass es für Uebelwollende leicht den Anschein gewinnen könnte, als sollte der andere Lehrer Fuchs in diesem Fache gewissermassen als Bülow's Nachfolger hingestellt werden, da er doch bei aller Tüchtigkeit die ich gern anerkenne weder als Spieler noch als Lehrer Bärmann gleichkommt.

Sehr reichhaltig war die Musik der Charwoche in der Allerheiligen-Hofkapelle. Unter den circa 52 Stücken waren allein 9 von Palestrina und 12 von seinen Zeitgenossen. Von neueren Compositionen hörten wir u. a. ein grosses doppelchöriges Miserere von Wüllner (in der Form etwa gehalten wie das grosse Lotti'sche Miserere), welches alles Glanzstellung des Chores war und einen grossen Wirkung machte. Es ist noch nicht gedruckt, wird aber, wenn ich recht unterrichtet bin, demnächst bei Cranz in Bremen erscheinen.

Von unserer Oper will ich weiter nichts erwähnen, als im April eine sehr gute Aufführung des Gluck'schen Orpheus (mit Fräulein Wilhelmine Ritter in der Hauptrolle) die einen durchschlagenden Erfolg hatte.

---

*) Bei dem eingetretenen Bericht über diese musikalisch wichtige Stadt möchte ich vollständig erscheinen zu lassen, fügen wir hier noch Ein gestern Zus bei, was uns ein gut geehrter Seite zugegangen ist. Dieser die Münchener Wagner-Oper steht den Nibelungen und künftige aus den Zeitungen ... glauben wir daher ... das mit, was nicht überall nicht und bei Licht besehen der musikalische Cultus doch wohl das Wichtigere sein dürfte. D. Red.

Auf die Oper wird aller Orten die Hauptthätigkeit und das meiste Geld verwandt, aus besonderen und bekannten Gründen ist das in München noch mehr der Fall als anderswo. Unsere Instrumentalmusik ist durch Lachner's Einfluss in Schwung gebracht und in der Vocalkapelle unter Wüllner's Leitung ist dem etwas Ebenbürtiges auf gesanglichem Gebiete zur Seite getreten. So haben und pflegen wir die Oper, die Symphonie, das Kirchenlied, das weltliche Lied, ein- oder mehrstimmiger Gesang aus alter oder neuer Zeit, und selbstverständlich auch alle Arten [illegible] Kammermusik. Nur Eins fehlt: das grosse Chorwerk, das Oratorium. Es existirt hier allerdings ein Oratorienverein, aber dieser befindet sich gerade in einem Zustande, [illegible] er [illegible] als der Singverein irgend einer kleinen Stadt in Rheinland oder Westfalen, und seine Aufführungen geben von Händel's Kunst nicht einmal annähernd einen Begriff. Leider hat auch Lachner das Oratorium nicht nach Gebühr gepflegt, was zum Theil in seiner Richtung, zum Theil auch in den Umständen gelegen haben mag. Lange Jahre waren die Chorkräfte hier kaum nennenswerth. Lachner führte die Oratorien (alle Jahr etwa eins) mit dem Theaterchor auf, der als solcher recht gut, doch nicht für das Oratorium passend und ausreichend war. So ist dann im Publikum gegen die ganze Gattung, welche hier Niemand aus eigenen Anschauungen kennen lernen konnte, ein Vorurtheil grossgezogen und daher kommt es, dass [illegible] von Wagner der Zeit eine ganz andere Anschauung bewirkt, als das [illegible] Oratorium. Und sind [illegible] Aussichten nach unserer Ansicht [illegible] ihnen aber eine erfreuliche zur Seite stellen. Durch die [illegible] Vocalkapelle und durch den nach und nach in der Musikschule herangezogenen Chor wird man hier bald die Mittel bekommen haben, um überhaupt einen Oratorienchor besetzen zu können. Beide, Vocalkapelle und die obere Klasse der Chorsänger der Musikschule, können doch jetzt gut zusammen gehen, und weil auch hinsichtlich der Direction jetzt Frieden und einheitliche Leitung erzielt ist, so dass derselbe Dirigent (Franz Wüllner) Vocalkapelle, Chor der Musikschule und Instrumentalkapelle leitet, so scheint auch für den instrumentalen Theil des Oratoriums die nöthige Mitwirkung der Kapelle gesichert. Einstweilen [illegible] die Instrumentalkapelle sich das Oratorium mit denselben Augen wie das Publikum, doch dies zu ändern ist Sache des [illegible] günstiger Umstände. Dass solche Umstände nicht eintreten könnten, wird [illegible] behaupten und kommen sie einmal, so erinnert der jetzige Intendant Frhr. v. Perfall sich wohl, dass das Oratorium das erste war, dem er seinen [illegible] Eifer zuwandte; er erinnert sich vielleicht dessen um so mehr, je deutlicher ihm in seiner jetzigen Thätigkeit werden muss, dass mit Hilfe eines Operntheaters allein die Pflege der Tonkunst nimmer zu einem gedeihlichen Ende zu führen ist. — Aus diesen und anderen Gründen hege ich einige Hoffnung für die Zukunft des Oratoriums hier in München.

Um diese Korrespondenz mit einer Personalnachricht zu beschliessen, sage ich Ihnen, dass die interimistische Stellung des Kollegen [illegible] Wüllner an der k. Oper jetzt eine definitive geworden ist. —ss

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen

Leipzig. (Oper.) —r— Fräul. Theresa Schneider hat unsere Bühne verlassen und sich als Medea in Cherubini's Oper verabschiedet. [illegible] Fräulein Schneider für die vorzügliche Ausführung dieser Partie, welche sie hier geschaffen, ihren wärmsten Dank aussprechen. Herr Hill vom Hoftheater zu Schwerin gastirte mit grossem Erfolg als Jacob in Méhul's Oper und als Jäger in Kreutzer's »Nachtlager von Granada«. Hatten wir früher bereits Gelegenheit, die ausgezeichneten Leistungen dieses Sängers im Concertsaal zu würdigen, so erfreute dieses Gastspiel uns besonders deshalb, weil es Gelegenheit gab, [illegible] Leben [illegible]. Die Hoffnung [illegible] Mai [illegible] nicht erfüllen. Eine unbedeutende [illegible] Schliessung des Theaters zur Folge hat [illegible] leider zum Bruch mit Laube's geführt. Der Nachfolger ist noch nicht ernannt, da Kapellmeister Schmidt von der [illegible] und der Regisseur Seidel zum [illegible] nicht bestätigt worden ist. Viele [illegible] auswärtige Kräfte, darunter Namen von ganz künstlerischem Ruf, haben sich zur Übernahme der Direction gemeldet.

Innsbruck. Die Aufführung von Händel's Pastorale »Acis und Galatea« am 9. Mai übertraf die gehegten Erwartungen. Die Solopartien [illegible] Herr Ferdinand [illegible] Tenorist aus [illegible] Schwerin [illegible] in jeder Beziehung [illegible] Innsbruck [illegible] Frau Rosa [illegible] mit Recht vielgefeierte Sängerin, als Galatea; Herr Alois Ville [illegible] besonders kräftigen Organ als Polyphem, auch unser bekannter Tenorist Herr Adolph Wagner als Damon [illegible] Beifall [illegible] Leistungen des durch [illegible] Dilettanten verstärkten Chores und unseres wackeren Orchesters blieben [illegible] zurück. Vorläufig wurde der Wunsch laut, dieses Meisterwerk Händel's [illegible] zu hören [illegible] Kapellmeister Nagiller, dessen Bemühen [illegible] gelungen ist, Herrn [illegible] für eine zweite Aufführung des Werkes, welche nächsten Donnerstag stattfinden wird, zu gewinnen. Gewiss wird das [illegible] Publikum die gebotene Gelegenheit, [illegible] Werk nochmal zu hören, mit Freude begrüssen, [illegible] Verständniss desselben ermöglicht. »Acis und Galatea« wird demnach am 4. d. Mts. noch einmal aufgeführt werden, und zwar zum Vortheile des Musikvereins-Kapellmeisters Herrn M. Nagiller [illegible] Musikvereinsdirektor [illegible] werden.

(Bote für Tirol und Vorarlberg [illegible] Juni)

Kopenhagen. Der Componist des [illegible] bekannten dänischen Liedes »Den tappre Landsoldat«, welches in den deutschen Herzogthümern dem »Schleswig-Holstein meerumschlungen« [illegible] Bedeutung erhielt, [illegible] ist am [illegible] Mai [illegible] Jahre alt gestorben. Er wurde [illegible] Pianofortelehrer [illegible] 1841 [illegible] Herrmann & Sohn [illegible] Musikalien-Geschäft [illegible]. Als Componist [illegible] Romanzen-Compositionen. Auch componirte [illegible] Unterhaltungsstücke für Anfänger im Pianospiel.

Hamburg. Die Vorstellungen des Stadttheaters schliessen am 31. Mai. [illegible] Uebersicht des [illegible] sowie der [illegible] Kräfte. In der Oper gastirten [illegible] Frl. [illegible] Wiederauftreten der abgegangenen [illegible] Frau [illegible] Frl. [illegible] Namen zu nennen: Herr [illegible] und Herr [illegible]. Neueinstudirt empfingen wir an Opern: »Lohengrin«, »Joseph in Ägypten«, »Oberon«, »Tannhäuser«, »Don Juan«, Mozart's »Entführung«, Weber's »Freischütz«, Meyerbeer's »Hugenotten«, »Prophet«, »Robert«, »Afrikanerin« und »Dinorah«, von Rossini den »Tell« und »Barbier«, von Haydn »Die [illegible]«, von Lortzing »Undine« und »Czar und Zimmermann«, von Auber »Fra Diavolo«, von Bellini »Norma«, »Nachtwandlerin«, von Gounod den »Faust«, von Boieldieu »Die weisse Dame« u. Andere. Zum ersten Mal wurde gegeben: »Der fliegende Holländer« von R. Wagner, von Auber »Der erste Tag des Glücks«, von Gounod »Romeo und Julie«. Als eine Neuigkeit [illegible] die Darstellung der Sophokleischen »Antigone« mit Mendelssohn's Musik gelten, die bei dem Gastspiel der [illegible] Schauspielerin Clara Ziegler gegeben wurde. [illegible] Operntheaters wollen wir hier in [illegible] Wort erwähnen.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redacteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 15. Juni 1870. | Nr. 24. | V. Jahrgang.

Ueber harmonische Ausfüllung älterer Clavier-Musik, hauptsächlich bei Ph. Em. Bach.

Von Dr. E. F. Baumgart.

Es ist bekanntlich eine in neuerer Zeit oft wiederholte Klage, dass die Clavier-Werke des vorigen Jahrhunderts etwa in der Zeit zwischen Seb. Bach und der Haydn-Mozart'schen Periode durch ihre harmonische Leere gar zu einsilbig (?) klingen, als dass man selbst an eingestandenermassen melodischen Stellen ein vollkommenes Wohlgefallen finden könne. Die Mehrzahl derer, welche sich überhaupt noch für jene Werke interessiren, scheint jetzt der Meinung zu sein, dieselben seien gar nicht so gemeint und ehemals so gespielt worden, wie wir sie in der Ueberlieferung vor uns sehen, die Componisten hätten vielmehr die nöthigen harmonischen Zuthaten jedem Spieler überlassen und bei der damals allgemein verbreiteten Kunstpraxis (?) und Fertigkeit im Generalbassspielen auch ohne Bedenken überlassen können, darum das Selbstverständliche nicht erst hingeschrieben. Diese Ansicht hat ja auch bereits praktisch ihre Wirkung gethan (?) — für Em. Bach besonders in der Bearbeitung einer Anzahl seiner Sonaten durch H. v. Bülow.

Als ich an die Redaction einer neuen, jetzt hoffentlich bald abgeschlossenen Ausgabe von Em. Bach's »Sonaten, Rondos u. s. w. für Kenner und Liebhaber« ging, musste mich die Frage natürlich beschäftigen. Allerdings war sie durch den Zweck jener Ausgabe eigentlich von vornherein entschieden; denn ich war und bin noch jetzt nicht der Ansicht, dass das Verständniss jener Claviermusik zugleich beim Publikum und dem zahlreichen Heere Clavier spielender Dilettanten zu erwecken ist, sondern dass sich erst die Fachmusiker (?) grösseren Kreisen entschliessen müssen, diese Werke zu studiren, um zur Vermittelung des weiteren Verständnisses wirken zu können. Dass der Eine und der Andere einmal ein besonders interessantes Stück öffentlich oder privatim als Aushängeschild seiner classischen Gelehrsamkeit benutzt, auch wohl einmal einen ganz aparten Virtuosen-Triumph damit feiert, hilft nicht viel; gewöhnlich ist ein solches Stück dann für seine Art »étude caractéristique« metamorphosirt, pikant gemacht, und nichts Wahrhaftes daraus gelernt. Man soll vielmehr an einer hinlänglichen Reihe verschiedenartiger Werke Gefühls- und Ausdrucksweise der damaligen Zeit in ihrer Besonderheit erkennen lernen und die geschichtliche Entwickelung der Kunst an lebendigen Beispielen verständniss (?) begreifen, den Eindruck derselben sinnlich erfahren, nicht blos sich in Büchern beschreiben lassen. So erst erlangt man ein berechtigtes Urtheil, und wenn es auch ein ungünstiges wäre. Für solche Zwecke war und ist jene Bach-Sammlung zunächst bestimmt, und ich konnte bei denen, die ihr Beachtung schenken wollten, die Fähigkeit harmonischer Ausfüllung, wenn sie nöthig ist, doch wohl in einem (?) Grade voraussetzen, bei Manchem am Ende mehr Geschick, als mir selbst zu Gebote gestanden hätte.

Dennoch musste ich mich wenigstens nach Kräften unterrichten, ob denn das Verlangen nach solcher harmonischen Ausstattung begründet wäre. Ich gewann aus den Werken selbst und anderen mir zugänglichen Quellen die Ueberzeugung, dass in der vorherrschenden Ansicht unserer Tage Wahres und Irriges durcheinandergemischt sei, und dass die vermeintlichen Beweise für die Richtigkeit derselben auf Täuschung beruhen, wenigstens durch die glaubwürdigste Tradition nicht gestützt werden. — Indess ist es hier nicht meine Absicht, die ganze ziemlich umfangreiche (?) Frage zu erörtern; ich beschränke mich auf Em. Bach und nehme aus dem Allgemeinen nur, was zum Verständniss dieses Speciellen nöthig scheint.

Die ganze Besprechung aber knüpfe ich an das, was C. H. Bitter in der Biographie Em. Bach's (»Carl Philipp Emanuel Bach und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder«. Berlin 1868) gegen meine in der Vorrede zu der erwähnten Ausgabe aufgestellte und kurz begründete Ansicht geschrieben hat, weil in Bitters Polemik wohl so ziemlich Alles enthalten sein wird, was gewöhnlich zum Beweise der gegentheiligen Meinung dienen soll.

In der Vorrede (S. 4) habe ich ausgesprochen, dass alle harmonische Ausfüllung von mir absichtlich vermieden sei, weil Bach, wo er — nach seiner Weise — vollstimmiges (?) Accordwesen haben wollte, es hingeschrieben habe, wo es nicht stehe, wolle er es auch nicht haben. Ich suchte diese Behauptung dort zu begründen durch Inhalt und Charakter der Compositionen, durch die damalige Technik des Clavierspiels und durch die Pflicht historischer Treue. Bitter citirt diese Stelle nach ihrem hauptsächlichen Inhalte und bekennt sich zur entgegengesetzten Ansicht. Die Veranlassung zu seiner Erörterung gaben ihm aber nicht die Sonaten »für Kenner und Liebhaber«, sondern eine viel frühere (1760) erschienene Sammlung von sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen; doch ist dies für die Sache selbst gleichgültig. Er sagt (I 71 (?) u. ff.): »Streng

genommen hätte Bach in der Vorrede zu diesen Sonaten folgenden Satz aufügen sollen: „Die harmonische Ausfüllung derjenigen Stellen, in denen die Accorde nicht angegeben sind, die aber gleichwohl bei der einfachen Ausführung des geschriebenen Notensatzes leer klingen würden, ist Sache des Spielers." Er hat diesen Satz nicht aufgenommen, weil er dessen Inhalt offenbar für selbstverständlich gehalten hat.

Den ersten Beweisgrund entnimmt Bitter aus dem Stile der alten Contrapunktisten, aus deren Schule Em. Bach hervorgegangen sei. Diese hätten sich, wie Bitter meint, mit der dünnen und magern Begleitung, die man hier und da in der Instrumentirung ihrer Tonstücke finde, keineswegs begnügt, sondern überall eine sehr volle Harmonie verlangt, welche nach der besonderen Sitte der Zeit „durch die begleitenden Instrumente am Claviere oder durch die Orgel gemalt worden sei". (Die „begleitenden Instrumente am Claviere" ist offenbar nur ein undeutlicher Ausdruck für: „durch das Clavier als Begleitungsinstrumente".) — Der Grund beruht, wie ersichtlich ist, auf der Voraussetzung, dass, was von der Instrumental- und der mit dem Orchester begleiteten Vocalmusik gilt, auch auf Solo-Clavierwerke Anwendung finden müsse. So wie im Orchester das Clavier als Füll- und Begleitungsinstrument regelmässig gebraucht wurde und die in den Partituren nicht weiter notirte Harmonie ergänzte oder ausfüllen musste, so seien auch Clavier-Soloworke durch harmonische Ausfüllung nach Ermessen des Spielers zu ergänzen. Dass der Schluss unrichtig ist, wird wohl einleuchten. Zwei verschiedene Musik-Gattungen können nicht mit solcher Gewissheit gleichgestellt werden. Es zeigt sich hier schon die Verwechselung des Claviers als Orchester-Instruments und als Haupt- und Solo-Instruments, beides sind nach meiner Ueberzeugung ganz verschiedene Dinge, und die Verkennung dieses Unterschiedes hat, wie sich hoffentlich noch deutlicher zeigen wird, die meiste Verwirrung in die hier vorliegende Frage gebracht. Haben die Alten ihre Orchester- und orchestrirten Vocalwerke mit dem Clavier ausgefüllt, worauf bestimmt erwiesen, so folgt gar nicht mit Sicherheit, dass sie auch eine Sonate, ein Rondo, eine Phantasie, die für das Clavier allein gedacht und geschrieben war, durch dasselbe Clavier harmonisch reicher ausstatteten. Begleitete Clavier-Concerte und Ensemble-Sätze, wie z. B. Trio, haben allerdings wohl stellenweise ein ausfüllendes Accompagnement durch den Clavierspieler, sogar durch einen zweiten Spieler neben dem Solisten erfahren; aber auch sie sind von den unbegleiteten Clavier-Compositionen zu unterscheiden, für welche von vornherein schon die Bedingungen des Conceptes und Ausführung andere lagen. — Die Orgel wäre besser gar nicht in Vergleich gezogen worden. Wir wissen heut zu Tage mit der wünschenswerthesten Genauigkeit, dass Alles, was man von der Ergänzung der orchestralen Instrumentirung mittels der Orgel gedacht hat und noch mancher denkt, unter die grundlosen Träumereien gehört. Darüber haben uns Händel's Original-Partituren und Chrysander's Mittheilungen über dieselben vollständig aufgeklärt, und es wird, obwohl nicht unmittelbar mit unserer Aufgabe im Zusammenhange, doch vielleicht nicht ohne Interesse sein, was Em. Bach selbst über die Orgel sagt (Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen II, Einleitung § 3 und 4): „Die Orgel ist bey Kirchensachen wegen der Fugen, starken Chöre, und überhaupt der Bindung wegen unentbehrlich. Sie befördert die Pracht und erhält die Ordnung. So bald aber in der Kirche

Recitative und Arien, besonders solche, wo die Mittelstimmen der Singstimme durch ein simpel Accompagnement alle Freiheit zum Verändern lassen, mit vorkommen, so muss ein Flügel dabey seyn. Man hört leyder mehr als zuviel, wie kahl in diesem Falle die Ausführung ohne Begleitung des Flügels ausfällt." —

Wenn Bitter sich auf die Schule der alten Contrapunktisten beruft, so ist ihm selbst nicht entgangen, dass Em. Bach es eben war, welcher in der Claviermusik diese Schule verlassen und den schärfsten Gegensatz seiner neuen Schreibart gegen den polyphonen Stile seiner Vorgänger hervorgerufen hat. Dieser Gegensatz besteht aber hauptsächlich in dem Aufgeben der realen Vielstimmigkeit als eines wesentlichen und gleich berechtigten Momentes. Das Neue, das Em. Bach nicht gerade erfand, sondern nur von Andern aufnahm und weiter entwickelte, ist die frei herrschende, gesangreiche Melodie, neben welcher der harmonische Reichthum von untergeordneter Bedeutung, man kann oft sagen, als Folie erscheint. Dass er deshalb nicht zur Null tätig wird, vielmehr immer noch das melodische Gebilde belebt, vertieft und im mannigfachen Wechsel beleuchtet, versteht sich bei einem so gründlich unterrichteten Componisten, wie Em. Bach, von selbst. In der Modulation ist er sogar ein sehr kühner Harmoniker. Es kann sich nur fragen, ob die verhältnissmässig sparsame, oft ganz einfache, ja dürftige harmonische Ausstattung den ihr zugewiesenen Zweck nicht erfüllt, oder ob es unseren Ohren jetzt nur so erscheint, und da muss ich für meine Person, dass wie uns gegen Em. Bach's Claviersachen nicht anders verhalten, wie gegen die alten Arien und Ensemble-Sätze, welche in orchestrirten Werken zugleich nur mit dem Clavier begleitet werden. Das erscheint auch leer und trocken, und ist doch, wie Jeder weiss, so gewollt und so ausgeführt worden, es brauchte und sollte auch jetzt nicht anders ausgeführt werden, wenn wir die moderne Gewöhnung nur nicht als das allein Berechtigte ansehen wollten.

Entschieden unrichtig ist es, wenn Bitter sagt, die damalige Zeit habe überall eine sehr volle Harmonie verlangt. Wie sind ihm die Begleitungskunst der älteren Periode so gut unterrichtet, dass nur etwas Wesentliches zur Beurtheilung der Praxis kaum fehlen wird, wenn wir uns nicht von ihr mittelst zu geschehen scheint, allen hohe Vorstellungen davon bilden. Jede Theorie des Accompagnements, wenn ich sie etwas fragt, macht ausdrücklich darauf aufmerksam, dass der Spieler nicht immer vollgriffig begleiten, sondern sich einer discreten Behandlung befleissigen solle. Da wir es hier nicht mit dem eigentlich so genannten „Accompagnement" für orchestrirte oder mit mehreren Instrumenten begleitete Werke gar nicht zu thun haben, so begnüge ich mich, zunächst das zu erwähnen, was Em. Bach über vielstimmiges, vierdrei-, zwei- und einstimmiges Accompagnement u. s. w. (II. S. 4 u. ff.) selbst sagt, denn es müsste, wenn Bitter's Art der Vervollständigung statthaft wäre, auch auf Solo-Clavierwerke übertragen werden. Andere Zeugnisse sind damit in der allerbesten Uebereinstimmung, wie z. B. A. Sorge Vorgemach usw. Compos. III, 417 und 418, und Quantz Anweis. die Flöte traversière zu spielen, 3. Aufl. 1789 S. 223 u. ff. Sehr die Rücksicht auf die Dynamik musste auf Verstärkung und Abschwächung der Tonkraft durch mehr- und minderstimmige Accorde führen. —

Die Vertheidiger der vervollständigten Harmonie-Ausfüllung legen alle das Gewicht, die Clavierspieler der Bach'schen Zeit seien im Generalbass so sicher und geübt gewesen, dass man ihnen die nöthigen Zuthaten ohne Be-

denken habe überlassen können. Auch Bitter folgt dieser Ansicht. Er sagt, es habe sich in Em. Bach's Claviersachen gar nicht um eine Veränderung in der Composition, nicht um Einfügung selbständiger Mittelstimmen, nicht um ein harmonisches Gewebe gehandelt, sondern lediglich um eine begleitende Harmonie-Ausfüllung, welche die zwischen Melodie und Bass so oft bemerkbar werdende Leere decken solle. Man könne freilich, fügt er später hinzu, dagegen einwenden, wenn Bach dies gewollt habe, so hätte er es wenigstens durch bezifferte Basse andeuten können. Nothwendig aber sei dies nicht gewesen, da hier die Harmonie niemals so nicht Gegenstand war und es sich keineswegs um ein freies Accompagnement handelte — — „Es gab zur Zeit Bach's ein blosses Lernen des Clavierspiels nicht ohne gleichzeitigen Unterricht in der Musik — (gemeint ist: in der Theorie der Harmonie) — und alle seine Claviersachen waren, wie sich aus dem Zusammenhange seiner darauf bezüglichen Aeusserungen ergiebt, nur für solche Personen geschrieben, die in der Musik, noch abgesehen von dem blossen Clavierspiele, genügende Kenntnisse erlangt hatten. — Diese hohe Meinung von den alten Clavierspielern steigert sich S. 124 bis zur zweifelnden Leichtigkeit, mit der die nothwendige ausfüllende Begleitung damals hergestellt werden konnte.“

Sehen wir nun diese Gründe genauer an! Zunächst erhebe ich gar keinen Widerspruch gegen die Behauptung, dass es sich nur um eine begleitende Harmonie-Ausfüllung handle. Wenn Bitter von „Veränderung der Composition, Hinzufügung selbständiger Mittelstimmen, harmonischem Gewebe“ sagt, ist wohl auf H. v. Bülow so bezogen, der theils durch seinen Geschmack, theils durch Missverständniss der Bach'schen Lehre vom Accompagnement sich berechtigt geglaubt hat, Bach'sche Sonaten umzuarbeiten. — Wenn Bitter die Harmonie in den hier besprochenen Werken „etwas an sich Gegebenes“ nennt, so kann das nur heissen, dass sie selbst an Stellen, wo nur der unbezifferte Bass und die Oberstimme notirt sind, unzweideutig erkennbar ist. Auch dies wird in der Mehrzahl der Fälle richtig sein; wenn es aber bloss auf einen passenden Accord ohne Rücksicht auf zweckmässige Behandlung desselben ankommt. Dass es aber Stellen giebt, wo die Harmonie nicht so leicht erkennbar ist, dafür liefert Bitter selbst meines Erachtens den Beweis. Er citirt (S. 74) einen zweistimmigen Satz aus einer Sonate Bach's, der, wie er sagt, eine Ausfüllung unbedingt fordert, und so ohne eine solche nur schwer zu verstehen wäre. Der Satz lautet:

[Andante.]

Nach Bitter's Meinung ist dies ein Uebergang aus der herrschenden Tonart G-dur durch E-moll nach C-moll. Ich bedaure, dass er die Accorde, wie er sie gedacht, nicht hinzugefügt hat; denn ich weiss nicht, ob er das F-moll im zweiten oder dritten Takte auf dem c des Basses annimmt. Das Erstere wäre eine Kühnheit, die Bach selbst schwerlich gewagt, gewiss aber keinem Dilettanten ohne irgend eine Andeutung angemuthet hätte; das Zweite, wo Bitter wohl Gemeintes ist nämlich, nach der fast formelhaft gewordenen Beimot einige mit F in der Melodie nichts weiter als Vorhalt vor der Terz ag, die beim Fortschritte der Accorde zur verminderten Septime wird. Die ganze harmonische Grundlage, unbefangen aufgefasst, ist ohne Zweifel

und das E folgt, was auffallen kann, ist das F in der letzten Triole des zweiten Taktes, aber als Anticipation aus der folgenden Bassnote wird, es beim Sohne und Schüler Sebastian Bach's nicht unerklärlich bleiben. — Ich lasse dahingestellt, ob der Satz eine harmonische Ausfüllung wirklich unabweisbar fordert; auch ohne eine solche würde er mir verständlich erscheinen; ich erlaube mir nur zu fragen, ob Bitter glaubt, dass unsere Harmonie jedem damaligen Clavierspieler immer zu sich Gegebenes gewesen sein wird? (Fortsetzung folgt.)

Das Oratorium auf der Bühne

Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Fortsetzung.)

Wenden wir uns nach der Betrachtung neuerer Werke, welche die Oeffentlichkeit wenig bekannt sind, zu einem Oratorium, dessen Bekanntschaft in der einen oder andern Aufführungsgestalt wohl schon jeder unserer Leser gemacht hat, zu *Samson**). Dem Stoffe nach ein rein biblisches Werk, kann es für die ganze Gattung biblisch-dramatischer Stücke als Muster gelten, denn die Hauptzüge des hebräischen Charakters und einige der wesentlichsten Eigenthümlichkeiten der Geschichte Israel's treten uns darin wie in einem Normalspiegel entgegen.

Was diesen Text für die gegenwärtige Untersuchung noch besonders wichtig macht, ist sein Ursprung. Er rührt von keinem Geringeren als von Milton her, aber Milton selber bearbeitete ihn höchst wahrscheinlich (wie schon der von ihm gewählte Titel *Samson agonistes* andeutet) nach einem noch nicht wieder aufgefundenen lateinischen Drama des 16. oder 17. Jahrhunderts. Milton wandte sich ab von dem vaterländischen Drama, wie es durch Shakespeare vollendet war und in Ben Jonson und Andern noch zu seiner Zeit, freilich entartet, fortlebte; das Ideal des gelehrten Zöglings der englischen Hochschule war das Drama der Alten, der Griechen und Römer, und in seinem Samson unternahm er eine solche Nachbildung der alten Muster, „in der Weise der Alten“, wie er geradezu sagt. Dieser Zug nach der Antike theilte er mit der Zeit; die damalige classische *tragédie* der Franzosen ist der bezeichnendste Gipfel dieser Richtung. Milton's classische Gelehrsamkeit und mehr musikalische als dramatische Natur trafen in diesem Punkte förderlich zusammen, denn das national-englische Drama war weder gelehrt noch eigentlich musikalisch; das erste war letzteres aber in hohem Maasse. Sein Samson mit Chören würde aber nun

*) Band X der Ausg. der Händelgesellschaft.

nahl, wie man meinen sollte, von Händel einfach beibehalten, sondern erst dann für musikalische Composition geeignet befunden als ein Freund (Newburgh Hamilton) mit demselben eine gänzliche Umarbeitung vorgenommen hatte. Wir halten uns hier an diese letztere, also an das Oratorientext und es sei nur bemerkt, dass derselbe nicht etwa aus einem wirklichen Drama ein Concertstück gemacht, sondern vielmehr das etwas episch-starre in Haltung und Sprache Milton's zu musikalisch-dramatischer Lebendigkeit umgestaltet hat.

Schon der Titel des Hamilton'schen Textbuchs verstatte deutet darauf, es sagt: »Samson, ein Oratorium, aufgeführt und für die Bühne eingerichtet nach dem Samson agonistes Milton's, in Musik gesetzt von ... u. s. w.« Also die Bühne hatte man immer im Auge, dies muss nicht nur den Fürsprechern von Bühnenaufführungen des Oratorien angegeben, sondern hier ausdrücklich und nachdrücklich hervorgehoben werden, damit man sehe wird, welchen Sinn Dichter und Componist mit einer solchen Bezeichnung überhaupt verbanden. Sie wollten damit ein zweierlei sagen: Einmal sollte es andeuten, dass der Text ein streng dramatischer sei, soweit solches für musikalische Composition geeignet war, und sodann sollte damit gesagt werden, dass die Musik keinen geistlichen Charakter hatte — oder mit anderen Worten: beides zusammen bekannt, dass dieses Werk in das Theater und nicht in die Kirche gehöre. Eine weiter gehende Befassung, wie die einer Aufführung in wirklicher Bühnen-Action, wurde aber mit der Zuweisung solcher Werke an die öffentlichen [illegible] niemals vorhanden. Das ist der einfache [illegible] Sinn jenes Wortes.

Wir nannten Samson als Muster in seinem geschichtlichen Charakter, er ist am erleben auch als Oratorientext, und hierin wird einer der Gründe seiner grossen Beliebtheit zu suchen sein. Die doppelthemige Handlung unter Israeliten und Philistern, die in dem still gebrochenen, aber auch so noch gewaltigen Samson ihren ruhenden Mittelpunkt findet, bietet gerade dem Oratorium eine solche Gelegenheit, sich in ganzer Macht zu offenbaren, dass für dasselbe kein Text denkbar ist, welcher in dramatischer Form günstiger sein könnte. In der Einfachheit der Anlage ist es von keinem antiken Drama übertroffen, wir haben keine nur eine einzige Scene, bei welcher die Handlung vor sich geht, die vor dem Gefängnisse in Gaza.

Der Anfang zeigt uns Samson hier, blind und in Ketten, während die Dagonspriester ein Fest ihres Gottes feiern. Israelitische Freunde kommen, ihn zu besuchen, bald gesellt sein Vater sich zu ihnen, und unter ihren wehmüthigen Gesprächen und Betrachtungen geht der erste Act zu Ende. Wie einfach und doch wie wundervoll mannigfaltig ist das alles, wie beruhigend und doch wie erhebend! Es ist nichts darin, was nicht durchaus dramatisch oder dem Titel zufolge für die Bühne wäre. Aber man versuche nun einmal, es auf die wirkliche d. h. auf unsere Opernbühne zu bringen. Es würde nichts darin vorkommen, was von der Bühne aus interessant wäre, kein Vorgang, keine Handlung, es würde nichts sonst bleiben, als die morgenländischen Kostüme. Sollte man deswegen eine solche Umformung mit dem Stücke vornehmen? Hierüber unten noch ein Wort.

Der zweite Act geht, wie schon gesagt, auf derselben Scene vor sich. Die Freunde harren treu aus bei dem Helden. Ihm naht sich Dalila, um eine Aussöhnung zu wege zu bringen; nach ihr tritt der prahlerische Riesen-ling Harapha auf den Platz. Der bekannte gewaltige Doppel- oder Gegenchor der Israeliten und Philister

Ehrt in seiner Herrlichkeit
{Jehova / Gott Dagon,} der im All gebeut!
Sein Donner rollt und Erd' und Himmel wankt
Und Grauen fasst Luft und Meer
Starr steht der Sterne Heer
{Jehova / Gott Dagon} prunkt der hoch in Macht umgeprangt!

beschliesst den Act. Man lasse sich durch die schlagende Wirkung dieses Chores nun nicht verleiten zu glauben, er müsse als sichtbarer Gegen- und Doppelchor von der Bühne herab noch vollkommener wirken: er ist vielmehr als ein solcher garnicht ausführbar, er ist nur musikalisch gedacht und angelegt, eben deshalb auch bei rein geistigem Chorgesange von einer nicht zu überbietenden Gewalt.

Der dritte oder letzte Act beginnt, auf der vorigen Scene, mit Samsons Abführung in den Tempel der Philister, worauf die zurückbleibenden Freunde bald Getöse und Geschrei vernehmen und ein Bote meldet das Ereigniss ihnen kündet. Manoah und Andere gehen, die Leiche Samsons aus dem Schutt zu heben und sie dann in feierlichem Zuge herbei zu tragen. Die Trauertöne, welche hierbei laut werden, gestalten sich zum Klaggesang des ganzen Volkes um den allgemeinen Liebling, den Helden von echt nationalem Gepräge. Diese Erweiterung der Scene, die durch den Todtenmarsch eingeleitet und unbemerkt und unwillkürlich vollzieht, würde auf dem Theater unmöglich sein, denn eine wirkliche Verwandlung geht nicht vor und der Einblick hinter die Israeliten mit der bekränzten Leiche vor dem Gefängnisse in Gaza würde ebenfalls keinen Sinn haben, noch der Geschichte widersprechen, die es in der Richterchronik heisst: »Da kamen seine Brüder hernieder und seines Vaters ganzes Haus und huben ihn auf und trugen ihn hin und begruben ihn in seines Vaters Manoah Grab zwischen Zora und Esthaol«. Die Todtenfeier ist nach der dunkel, wenn sie auf musikalischem Grund vor sich geht. Man möchte nun — gesetzt das Werk würde auf dem Theater gespielt — allerdings während des Todtenmarsches eine Wandlung der Scene und Landschaft und mit einem gewissen Schein der Berechtigung bewerkstelligen können, auch ist nicht zu bezweifeln, dass das Werk durch eine solche Schlussscene mit pomphafter Todtenfeier einen gewissen äusserlich effectvollen Abschluss erhalten könnte. Die tief innerliche Wirkung aber würde so stark wieder ausgeschlossen werden, und um diesen zu Gunsten des Effectes irgend etwas Preis zu geben, könnte man doch bei Samson am allerwenigsten in den Sinn kommen, da gerade bei ihm mehr, als bei den meisten übrigen Oratorien, die wahre Glaubensgewalt besteht zwischen der inneren und der äusseren Wirkung. Aber alle diese Erwägungen sind rein überflüssig, wenn man einmal nur die künstlerische Sache im Auge behält. Wer das Kunstwerk, und nichts als das Kunstwerk geniessen will, der wird an dem, wie dieses selber sich giebt, sein volles Genüge haben. Wer aber Nebendinge im Kopfe hat, die so viel Vereinigung eines Werkes der Kunst miterleben will, der ist überhaupt nicht zu befriedigen, weil er von dem in festumgrenzter Form Gegebenen ins Masslose abirrt, u. muss nicht zu befriedigen gesucht, sondern unter Darlegung der Gründe abgewiesen werden.

Auch die Wünsche, ein Oratorium, wo es passt, wenn nicht in Action, so doch wenigstens im entsprechenden historischen und nationalen Kostüm aufzuführen, müssen

nur derjenigen beizählen, welche das Interesse zu sehr in die Nebendinge verlegen. Oben schon wurde die Frage aufgeworfen, ob man dem Kostüm zu Liebe eine Bühnenaufführung bewerkstelligen solle, und kein Verständiger wird dies bejahen. Man könnte aber die Wünsche nach historischen Kostümen lediglich für sich, abgetrennt von etwaiger Action, gelten lassen und meinen, eine solche Aufführung im Kostüm bei ruhenden Scenen würde das Interesse an dem dargestellten Werke erhöhen. Wir können uns nicht erinnern, dass im Einzelnen durchgeführter Vorschlag zu diesem Zwecke gemacht wäre, sondern waren nur vereinzelte Andeutungen; aber ein solcher Vorschlag wäre wohl denkbar und hätte weit mehr für sich als alles, was man für eine Bühnenaufführung geltend machen könnte. Die Kostümirung des Sängerpersonals mit geziemender Bescheidenheit vorgenommen, würde zwar die Darstellung an die Schwelle der Action führen, sie aber nicht überschreiten und den Gesang nicht sehr beeinträchtigen, weder bei den Solisten noch bei dem Chor. Aber eine gewisse Beeinträchtigung würde dennoch fühlbar bleiben und die Deutlichkeit, welche das Kostüm dem Auge gewährt, doppelt wieder aufwiegen. Die Notenblätter sind in den Händen anständig gekleideter, nach der Tagesmode geputzter Damen und Herren ganz unschuldige Beigaben, durch welche sich Niemand stören lässt. Wenn aber israelitisch und Philistäisch Gekleidete gegen einander wüthen mit Notenblättern in der Hand, so macht sich die Sache schon weit bedenklicher. Auch das Orchester stört. Soll es den hohen Lateralen beibehalten oder überhaupt den Rock wechseln? Das Oratorien-Orchester kann nämlich niemals, wie das Opernorchester, von dem Gesangkörper getrennt und besonders aufgestellt werden, sondern muss sich demselben einfügen, mit ihm auf demselben Boden bleiben. Weil nun aber neuerdings das Opern-Orchester ganz in einer Versenkung zu verschwinden droht, so möchte auch der kostümirte Oratorien die Neigung verspüren, sein Orchester von sich auszuscheiden. Und so würde das Kostüm unser Oratorium ganz unmerklich, aber unaufhaltsam in die Strömung der Oper hinein ziehen. Was es sich unschuldig auch oder scheinen mag, für alle Fälle aber eine reine Äusserlichkeit ist und als solche gar leicht in Spielerei ausartet, wird bedenklich, ja durchaus unzulässig durch seine Folgen. Wir weisen daher — ohne für unsere Zeit — auch das Kostüm ab und sagen: *compas terrent*.

Dass derartige Wünsche laut werden, hat allerdings einen guten oder, wenn man will, schlimmen Grund. Die Zurücksetzung, Vernachlässigung und Verkennung des Oratoriums in unserer gesammten öffentlichen Kunstpflege ist eine so augenscheinliche, hartnäckige und allgemeine, dass zu einer schnellen Änderung dieses Zustandes die einfache Aufführung der oratorischen Werke nicht mehr genügend, sondern eine effectvollere Darstellung gerathen erscheint. Aber so löblich auch der Zweck ist, vergreift man sich doch in den Mitteln, durch ein derartiges Nachgeben würde das Oratorium niemals den Widerstand der Zeit besiegen, vielmehr den kunstwidrigen Neigungen der Zeit selber als Opfer fallen.

Man vergisst nur zumeist, wenn man bei solchen Vorschlägen eben stets vergisst, dass das Oratorium als Gesangwerk mit selbständiger vielseitigster und Grossen unabhängiger Instrumentalbegleitung, und dass ein sehr gesangvoller Vortrag im Einzelnen und ausserordentlichen Anstrengungen des Gesangskörpers allein diesen Werken ihre Wirkung sichert. Die Oratorien sind rein musikalische Werke, mit anderen als musikalischen Mitteln können und sollen sie nicht wirken. Wer daher eine wahrhaft kunstwürdige Aufgabe erfüllen und das echte Oratorium für die Gegenwart neu beleben will, der gestalte die einzelnen — gesanglichen wie instrumentalen — Organe so, dass sie einer Darstellung desselben gewachsen sind; das Weitere findet sich dann von selbst. Wo die Musik mit ihren Mitteln aufhört, da finden alle Versuche zur Regeneration des Oratoriums ihre natürliche Grenze — so sehr, dass ein oratorisches Werk, welches bei allem Aufwande der erforderlichen Kunstmittel sich etwa nicht als lebensfähig erwiesen sollte, auch ruhig begraben bleiben möge. Nur keine Belebungsversuche durch galvanische Experimente!

Der ehrliche kundige Musiker hat daher in Sachen des Oratoriums alles in der Hand, viel mehr als bei der Oper. Nebenbei bemerkt, bessern die oratorischen Gesangkräfte sich erfreulich mit jedem Jahre; was aber noch ganz im Argen liegt, das ist die Begleitung. Dies bezieht sich ebenso wohl auf den einzelnen Spieler, der bei aller sonstigen Geschicklichkeit im Oratorium oft eine traurige Ignoranz offenbart, als auf die zur Anwendung kommenden Instrumente insgesammt. Ihren Wandel zu schaffen, aber von Grund aus, wäre die Sache eines jungen kraftigen Dirigenten; wir wüssten keine musikalische Aufgabe, die der Zeit wichtiger und für die rechte Kraft noch dankbarer wäre.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Vierstimmiges Choralbuch für Kirche, Schule und Haus zu dem auf Grossherzoglichen Befehl 1867 erschienenen Melodienbuche zu dem Mecklenburgischen Kirchengesangbuche. Bearbeitet und herausgegeben von **Otto Kade**, Grossh. Musikdirector und Dirigent des Schlosschores zu Schwerin. Schwerin 1869.

Der Kampf um rhythmischen oder nichtrhythmischen Choral ruht, wie es scheint, ohne dass die Frage zur Entscheidung gekommen wäre. Es liegt uns hier ein Choralbuch vor, das, ohne sich in Erörterungen hierüber einzulassen, im grossen Ganzen die Melodien vereinfacht, aber doch mit Beibehaltung derjenigen rhythmischen Gestaltungen giebt, welche zur wesentlichen Eigenthümlichkeit zur Charakteristik der Tonweisen gehören. Der Verfasser des Choralbuches musste sich in diesem Punkte an das früher erschienene Melodienbuch streng anschliessen, deshalb sei nur erwähnt, dass die Fassung der Melodien mit Berücksichtigung der besten Quellen, unter genauer Vergleichung mit den Herkömmlichen zu Stande gekommen und eine glückliche zu nennen ist.

Das Choralbuch ist »für den Gebrauch sowohl in der Kirche, für die Erbauung in Schule und Haus« bestimmt; deshalb musste Alles vermieden werden, was das Ohr des Volkes in der Kirche wie in der Schule irre führen und aus dem charakteristischen Wesen der Melodiekörpers irgendwie abziehen und ableiten könnte. Es sind also so ziemlich alle chromatischen Accorde ausgeschlossen und vorzugsweise »gelinde Harmonien« angewandt, was aber den Eintritt ausgesuchter Tonfolgen bei energischen Melodieschritten nicht hindert: man vergleiche »Ein feste Burg ist unser Gott« etc. oder »Herzlich thut mich verlangen« oder »Herr ein« u. s. w. — Da die Choräle nicht nur für die Orgel, sondern auch für vierstimmigen Chorgesang bestimmt ist, musste die Stimmführung mit besonderer Sorgfalt behandelt werden, und möchten wir gerade diese Seite des Tonsatzes rühmend und anerkennend hervorheben. Man erkennt hierin leicht den gründlichen Kenner der guten alten Meister, und

glauben wir nicht zu irren, wenn wir annehmen, dass der Bearbeiter dem Meister aller Meister im kirchlichen Tonsatze, Hans Leo von Hasler, nachgestrebt hat. — Der Satz ist durchgehends klar, wohlklingend und vollstimmend; der [illegible] Wendungen der Melodie nachzugehen, oder einer bestimmten Textesstelle [illegible] einen besondern Ausdruck, ein subjectives Gefühl in musikalischer Darstellung zu bringen, ist sorgfältig vermieden. Gross und einfach, voll erhabener Gedanken sind die Lieder der lutherischen Kirche, gross und einfach, erhaben und majestätisch klingend soll auch das musikalische Gewand sein, in welchem jene Lieder zum Ausdruck gelangen, sei es nun, dass die versammelte Gemeinde in einstimmigem Gesange mit Orgelbegleitung dem Herrn ihr Loblied bringt, sei es, dass ein kunstgeübter Chor seine Kräfte dem Herrn und Seiner Kirche widmet. Nach beiden Seiten hin wird vorliegendes Choralbuch seinen Zweck erfüllen, und nach beiden Seiten müssen wir dasselbe als ein gelungenes Werk bezeichnen.

Es sei noch erwähnt, dass der Herausgeber in einer ausführlichen lesenswerthen Vorrede die Grundsätze, die ihn geleitet, bespricht, dass moderne Melodien, wie solches recht und billig ist, weniger streng behandelt sind als die alten, und dass zu sehr vielen Choralsätzen Varianten — nicht für die Melodie, sondern nur für den Satz — beigegeben sind, um den verschiedenen Tonanschauungen zu genügen, oder auch um den Reichthum der harmonischen Behandlung [illegible]. Wir halten das besprochene Werk für eine der bedeutendsten neueren Erscheinungen auf diesem Gebiete und möchten wünschen, dass es allseitige Beachtung finde. Wenn der Weg, der hier hinsichtlich der Melodiebehandlung betreten ist, auch anderwärts eingeschlagen wird, wenn die hier vorliegenden Resultate benutzt werden und dazu Berufene auch anderwärts in demselben Sinne wirken und mit derselben Pietät zu Werke gehen, dann könnte vielleicht doch noch eine Verständigung der alten rhythmischen Weise mit der modernen [illegible] zu Stande kommen, und könnte der Streit über rhythmischen und modernen Choral nicht nur ruhen, sondern zu allseitiger Befriedigung und zu wirklichem Gewinn für die Kirche ganz [illegible].

Der Kirche [illegible] gratuliren wir zu diesem Choralbuche und hoffen, dass es ihr zum Segen gereichen werde. Allen aber, die am Choralgesange noch Freude finden, sei dasselbe aufs wärmste empfohlen. C. Dr.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

* **Leipzig.** (Laube's Abgang.) Wie wir vor einigen Wochen vorhersagten, aber noch weit früher als wir vermuthen durften, ist Laube's Regiment an dem neuen Leipziger Stadttheater zu Ende gegangen. [illegible] — hat er selber zerbrochen und damit auch alle Hoffnung [illegible] Regeneration der Schaubühne [illegible] geworden. Befreundete Blätter colportiren jetzt, dass Laube in dieser [illegible] längst [illegible] gemacht, andere wollen auch den ersten vier Wochen seiner Direction durch eine Aeusserung verrathen haben, dass er schwerlich seinen langen Contract [illegible] werde. Diese Aeusserung soll so [illegible] das Publikum [illegible] Begründung eines [illegible]. Man [illegible] die sorgfältig [illegible] Vorstellungen nicht genug [illegible], die [illegible] neue [illegible] Repertoire, [illegible] gediegenen Schauspieler haben. Das Haus [illegible] Opernhaus, ist aber [illegible] für [illegible] Aenderungen und Wirkungen eines [illegible] Schauspieles [illegible] grossen Hause verloren gehen. [illegible] interessirt nur [illegible], und [illegible] aus diesem Grunde schwerlich lange hier bleiben. Diese Worte [illegible] für Laube's Denken und [illegible] allerdings bezeichnend [illegible] begreift doch nicht, dass er, der [illegible] einen grossen Theil seines Lebens in Leipzig zubrachte, überhaupt noch eines solchen Probeexempels bedurfte, um diesen Ort kennen zu lernen. »Das Leipziger Theater ist [illegible] gewesen, schrieb schon im Jahre [illegible] in seiner Abhandlung über den Operngeist, [illegible] auch durch [illegible] Anstrengungen [illegible] imposanten Haus geschaffen ist, eine [illegible] der Stadt, so wird dadurch doch noch lange nicht ein [illegible] Stadttheater bedingt. Das [illegible] Theaterpublikum [illegible] zusammen in zwei [illegible] in der ganzen Welt gleich.« Für die Pflege des recitirenden Drama, als des Specialfachs Laube's, ist Leipzig in neueren Zeiten eben dadurch nicht besonders [illegible] geworden, dass es sich hauptsächlich als eine [illegible] Stadt fühlt. Wer es aber [illegible] will, die [illegible] Ansprüche der Gegenwart [illegible] Hälfte ihres Operntheaters auch nur einigermassen zu befriedigen, und [illegible] von Anforderungen [illegible] dem Director [illegible] gleichgültige oder [illegible] dem weitern Theater [illegible], das wird Laube selber am ersten [illegible]. Im Übrigen ist das Theater in unserer Zeit auch als Opernhaus geworden, und obwohl es sich den [illegible] Nachrichten zufolge [illegible] bestätigt, dass Herr [illegible], der bisherige Ober- und Opern-Regisseur, zu Laube's Nachfolger bestimmt ist, so glauben wir doch, dass [illegible] das Directionsversuchen das Ende vom Liede sein wird. Wir [illegible] der Ansicht gewesen, dass es zweckmässiger und vernünftiger von Leipzig gewesen wäre, [illegible] Museum gegenüber nicht ein Theater, sondern ein [illegible] im grossen Stil für Concert und Oper aufzuführen. — Herr Laube wird [illegible] Kur nach Karlsbad gehen und sodann [illegible] nach Wien [illegible] zurückkehren.

* **Herford.** Das vierte Ravensberger Musikfest wurde in den Pfingsttagen hier gefeiert. Die Leitung hatte, wie früher, der Musikdirector [illegible] aus Bielefeld. Als Solisten wirkten mit: Frau [illegible] und Herr [illegible] vom Theater in Hannover, sowie der Tenor [illegible] aus Kassel, auch der Leipziger Musikdirector [illegible]. Der erste Tag brachte »Judas Maccabäus«, der zweite »Elias«. Das Ganze verlief zum Vergnügen aller Betheiligten.

* **Paris.** (Der »Freischütz« in Paris durchgefallen.) [illegible] Weber's »Freischütz« zum ersten Male in der Grossen Oper eine Aufführung, nachdem er bisher immer nur im Théâtre Lyrique gegeben worden [illegible] Erfolg [illegible]. Der Versuch [illegible] der Grossen Oper ist aber [illegible] die Vorstellung [illegible] Griff. Es ist [illegible] der Freischütz [illegible] in der grossen Oper gehört, [illegible] Umgebung der [illegible] romantische [illegible]. Das Werk ist [illegible] bei der Italienischen Oper in London [illegible], obwohl er dort auf dem englischen Theater [illegible] Erfolge gegeben wurde. Die Pariser Aufführung [illegible] und die Einlage [illegible] Ballets [illegible] Musik der Aufforderung zum Tanz [illegible] Spiel-Oper in eine grosse Oper zu verwandeln [illegible]. Die eigentliche Ursache des Misslingens [illegible] in der bemerkten [illegible] zwischen [illegible] und der Opera seria oder Grossen Oper besteht. [illegible] Weber [illegible] Erfolge. Der Einzige, [illegible] Meyerbeer, und dennoch wird [illegible] Werke [illegible] »Zauberflöte« [illegible] auf dem Boden der Grossen Oper [illegible] werden. [illegible] Erfolg [illegible] die Frage [illegible] italienischen Oper [illegible] Theil ihres [illegible]. Der Widerspruch zwischen Form und Gehalt — [illegible] normalen Standpunkt der Grossen Oper aus angesehen — ist [illegible].

* **Kopenhagen.** Obwohl die [illegible] noch immer nicht [illegible] völlig vor den [illegible] der kunstfreundlichen und [illegible] berechtet werden [illegible], fährt es doch fort [illegible] zum Theil auch mit [illegible]. Die Einführung

Wagner's bei uns war also im Ganzen durchaus geschickt [illegible] leicht als sind für eine Oper kaum so viele Vorbereitungen getroffen, um ihr, was allerdings auch im Interesse des Theaters selbst lag, einen möglichst durchschlagenden Erfolg zu sichern. Wagner [illegible] seine Musik und noch mehr seine Schriften und seine literarischen [illegible] waren bis dem grössern Publikum so gut wie unbekannt. Unter Musikfreunden und Musikern von Fach hatte er, wie in Deutschland, [illegible] Anhänger als Gegner. Der Musikverein hatte mehrfach, unter Gade's Leitung, den Einzugsmarsch mit Chor aus dem »Tannhäuser« aufgeführt und dadurch ein günstiges Vorurtheil erweckt. [illegible] die Instrumentalmusik konnte man dem Stück auch im Tivoli auf Klampenborg [illegible] hören und [illegible] billige [illegible] Musikstücke was er für Pianoforte [illegible] hatte, [illegible] als Nachdruck in den Händen [illegible] Clavierdilettanten [illegible]. Die Ouvertüre oder Introduction zum »Lohengrin« war früher auch im Musikverein aufgeführt [illegible] nicht [illegible] angesprochen. [illegible] der grösseren Schriften Wagner's, »Oper und Drama« [illegible] worin er seine Ideen [illegible] der Oper [illegible] hatte bereits früher einen Uebersetzer [illegible] merkwürdigen [illegible] Verleger gefunden [illegible] jedoch [illegible] oder gekauft [illegible]. Es war nicht mehr als billig, dass die Direction [illegible] Uebersetzer [illegible] auch die Uebersetzung des »Lohengrin« übertrug. Als der Entschluss zur Aufführung gefasst war, wurden, wie ich schon früher berichtet habe, Herr Bournonville und Capellmeister Herr Paulli nach München geschickt, um den »Lohengrin« zu sehen und sich von allem [illegible] zu instruiren, und Herr Bournonville [illegible] natürlich nicht, die Gelegenheit [illegible] Feuilleton [illegible] sich über München, den »Lohengrin« und die glänzende [illegible], welche die beiden Kopenhagener Künstler dort gefunden, in begeisterter Weise auszusprechen. Von diesem Augenblick wurde Wagner hier Mode. Ein junger Musikverleger, der [illegible] nach Wagner [illegible] seinem [illegible] nichts denkbar war [illegible] die [illegible] gehörte [illegible] Ausgaben Wagner'scher Werke in Potpourris oder dergl. [illegible] Geschäftsstandpunkte [illegible]. [illegible] ob der junge Mann, welcher [illegible], [illegible] Ansicht über den [illegible] hat, [illegible] Richard Wagner seinen Feldzug gegen das Judenthum in der Musik eröffnet, doch ist dem [illegible] Geschäft, abhängig, [illegible] der [illegible] Wagner [illegible] gemacht hat [illegible] wahrscheinlich [illegible] die Erlaubniss des Verlegers dazu [illegible]. Die Blätter [illegible] in einer Spannung [illegible] ausführliche Bulletins über den Fortgang der Proben etc. Endlich ging die Oper denn in Scene [illegible] glänzenden Ausstattung, mit neuen [illegible] Decorationen eines schwedischen Theatermalers. [illegible] Decorationswesen darunter, dass die beiden Theatermaler [illegible] waren, die [illegible] werden konnten, wenn man es nicht [illegible] Theaterleitung der Zeit [illegible]. Doch hat der Tod [illegible] Theatermaler [illegible]. Die erste Aufführung hatte einen bedeutenden Erfolg, die Blätter hatten [illegible] Berichte über Wagner gebracht und auch im Publikum [illegible] »Musikfrauen« [illegible] in den Händen einer jungen Sängerin der [illegible], welche [illegible] Wesen [illegible] Haltung verband und [illegible] Gesange [illegible]. Dieses war [illegible] weniger der Fall bei den übrigen Darstellern. [illegible] und die [illegible] Uebersetzung [illegible] über die junge Dame [illegible] Wagner'schen Werke [illegible] hohem Grade [illegible]. Ohne diese [illegible] überwiegenden [illegible] Wagner [illegible] und die hier [illegible] Chöre [illegible] würde die Oper wahrscheinlich kein Glück gemacht haben.

☙ **Aus Weimar.** Von den Festlichkeiten, welche dieses Jahr uns bringen wird, ist die der Allgemeinen deutschen Tonkünstlerversammlung bereits abgehalten und zwar am [illegible] bis [illegible] Mai in Weimar. Diese Stadt [illegible] neuen Sohn, Herrn E. Lassen, als Hofcapellmeister auf dem besten [illegible] ist noch immer ein Tummelplatz der Zukunftsmusik, und was Liszt's Jünger unternehmen, wird vom dortigen [illegible] Gegner war [illegible] und wie es auch dem [illegible] gegangen [illegible], [illegible] Wagner [illegible] gewonnen [illegible].

Als Wortführer an Ludwig [illegible] Geburtstage brachte der [illegible] Musik [illegible] zur Aufführung. Am 26 Mai die Missa solemnis. Am 27 Instrumental und Vocalmusik neuerer Componisten, nämlich: Quintett von J. Raff, Lieder von [illegible] und [illegible], Quartett von C. Goldmark, Liedercyklus [illegible] von [illegible], Variationen und Fuge von F. Kiel. [illegible] dieses Tages im Hoftheater ebenfalls eine Reihe neuerer Compositionen: [illegible] Orchesterwerk von [illegible] Weber [illegible] für Chor und Orchester von F. [illegible], Concert für Violoncell und Orchester von [illegible] Form von H. Schulz-Beuthen in Zürich. [illegible] von L. Damrosch. Concert für Piano und Orchester von Liszt, Lieder der Viardot-Garcia, und die [illegible] Cantate von Camille St. Saëns in Paris. Am [illegible] Mai gab [illegible] grösseren Schriftsteller [illegible] Beethoven's [illegible] Entwicklung [illegible] Concert im Theater [illegible] Beethoven'sche Compositionen. Das fünfte Concert am Sonntag [illegible] Mai sollte noch ganz besonders dem Andenken Beethoven's gewidmet [illegible] eine neue Beethoven-Ouvertüre von E. Lassen [illegible] gedichteten Prolog [illegible] Beethoven-Cantate für Soli, Chor und Orchester von Liszt. Beethoven's [illegible] Concert von Tausig gespielt, und zum Schluss die neunte Symphonie. Mehrere der neuern Componisten dirigirten ihre Werke selbst, die grosse Messe führte Herr C. Riedel aus Leipzig mit seinem Chor, verstärkt durch Kräfte von [illegible] und Weimar [illegible] Lagen [illegible] Weimar'sche Capellmeister [illegible], und die neunte Symphonie endlich wurde von Liszt dirigirt. Als Solisten wirkten mit: [illegible], Frau [illegible]-Michaeli, Frau Viardot-Garcia, Fräul. [illegible], die Herren [illegible] Wachtel [illegible] und [illegible]. Unter den Instrumentalisten sind [illegible] aus Dresden und Hellmesberger aus Wien zu nennen, auch der Leipziger Concertmeister F. David hatte sich her bemüht. Fragt man, [illegible] der Besetzung der Gesangpartien, so erklärt sich dies einfach aus den Rücksichten, die man Mitgliedern des Vereins schuldig [illegible] Vereines geben [illegible] die Mitglieder [illegible] unseres Zukunftsvereins [illegible]. Dass durch keinen Violinist bei [illegible] ist [illegible] Eindruck [illegible] hoffen [illegible] Musikvereins [illegible] letzten [illegible].

Frau Viardot sang [illegible] Lieder und kam [illegible] in den [illegible]. [illegible] sie [illegible] componirt hat, [illegible] zur Verherrlichung Beethoven's. [illegible] Herr Henschel aus Breslau hatte die Bariton-Partie [illegible] eigenen Compositionen [illegible]. [illegible] waren beide [illegible] die Unterschied zu [illegible] Stimme schon verschwunden, und die Herren Henschel [illegible] Kunst zu singen [illegible] gekommen ist. Herr [illegible] in Gesange [illegible] Stimme [illegible] hat, und [illegible] hat seinen [illegible] Opernsängerin [illegible] Winter sehr geschadet. [illegible] Symphonie recht gut durch. In diesem Cantate [illegible] noch das kleine [illegible] Weimar'schen Opernsängerinnen. In der [illegible] wie in Liszt's Composition [illegible] Sopran und [illegible] zu unterscheiden. Schon der Text dieser Beethoven-Cantate, von Adolf Stern herrührend, ist ein trauriger [illegible] gewaltigen Bombast konnte selbst ein Tonsetzer [illegible] Vocalcomposition [illegible] gescheidter zu handhaben [illegible] Liszt. Die Cantate [illegible] konnte [illegible] Liszt dirigirte, wie schon gesagt, [illegible] zu Folge [illegible] was aber [illegible] Bläsern zu überschütten. Das ganze Fest war in Wirklichkeit eine [illegible] Beethoven war [illegible] der ganzen Richtung dieser [illegible] schon lange [illegible] mit [illegible] einverstanden sind, wollen wir doch Jedem seinen Geschmack und seine Weise lassen. [illegible], dass in dem grossen Saale, welcher [illegible] Sonntag Abend [illegible] wurde, die [illegible] Liszt's [illegible] angesehenen [illegible] Tonkunstvereins ist [illegible] anregend? — Viele [illegible] haben [illegible] zu Hause gebracht, auch der Leipziger Concertmeister Herr F. David. [illegible] »Musikverein« [illegible] dem Verein zu [illegible] Eroberung [illegible], denn derselbe ist dadurch [illegible] Mann reicher geworden.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 22 Juni 1870. | Nr. 25. | V. Jahrgang.

Inhalt: Ueber harmonische Ausfüllung älterer Clavier-Musik, hauptsächlich bei Ph. Em. Bach (Fortsetzung). — Das Oratorium auf der Bühne. — [illegible] (Fortsetzung). — Das 47. niederrheinische Musikfest in Aachen, [illegible] Ludwig van Beethoven's [illegible] den 6. 8. und 7. Juni 1870. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Berichtigung. — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das zweite Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das dritte Quartal schleunigst aufgeben zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Ueber harmonische Ausfüllung älterer Clavier-Musik, hauptsächlich bei Ph. Em. Bach.

Von Dr. E. F. Baumgart.

(Fortsetzung.)

Doch ist die Betrachtung einzelner Stellen wenig von Belang. Die Hauptsache ist zu erweisen, dass die Clavierspieler zu Bach's Zeit wirklich so firme Generalbassisten waren, um überall auch ohne Ziffern die richtige Harmonie hinzuzufügen, — wenn auch nicht mit spielender Leichtigkeit, so doch auch nicht mit so argem Kopfzerbrechen, dass ihnen am Ende des Genuss der Composition verleidet hätte. Zu diesem Zweck ist die Aufgabe, die ihnen gestellt war, genauer ins Auge zu fassen. — Die alten Lehrbücher des Accompagnements beschäftigen sich fast alle auch mit der Frage, wie man eine unbezifferte Grundstimme gut begleiten könne. Namentlich Heinichen (der Generalbass in der Composition, S. 585 u. ff.) hat ausführlich davon gehandelt. Er betrachtet es noch nicht als eine so selbstverständliche Aufgabe, macht sich viele, als über andere Bedenken in seiner gewohnten Weise lustig und zeigt an selbst erfundenen Beispielen, wie die Sache zu üben sei. Was Em. Bach über solche Dinge dachte, liegt klar vor. Er nennt es eine „thörichte Anforderung, ganz unbezifferte Bässe zu accompagniren" (II. 41). Mit unverkennbarer Beziehung auf Heinichen hält er es für vergebliche Mühe, Regeln darüber zu geben (ebendas. 268). „Fordert nicht" sagt er (S. 44) „bey einem Solo die Hauptstimme über dem Basse oder alle Stimmen bey vollstimmigen Stücken darüber in Partitur, so kann der Accompagnist allenfalls ohne Ziffern das rechte heraus, nur muss er die der Composition [illegible] getreu seyn. Nur bei genauer Beobachtung könne das Accompagnement gut seyn. Freylich gebe es oft Fälle, wo ein Clavierspieler nach unbezifferten Bässen begleiten müsse. Zu dem Ende werde er „Anmerkungen beybringen, wodurch ein geschickter Accompagnist — (Bach selbst unterstreicht diese Worte) — eine grosse Erleichterung spüren wird, auch unbezifferte Bässe so abzufertigen, dass man zufrieden seyn kann." — Wir

würden nun in seinen Clavierstücken Aufgaben vor uns haben, wo Bass und Melodie allein gegeben, also ein harmonisch richtiges Accompagnement nicht einmöglich, sondern von einem richtig Unterrichteten allenfalls zu verlangen wäre. Wenn man nun aber bei Bach und bei allen andern Theoretikern nachliest, was von einem gehörig Unterrichteten verlangt wurde, wenn man sieht, dass die Lösung solcher Aufgaben, wie sie in den Clavierstücken fast auf jeder Seite gestellt waren, zu den höchsten Leistungen eines geschickten Accompagnisten gezählt, als die Blüthe und der Gipfel seiner Kunst angesehen wird, und dass die Erreichung dieses höchsten Zieles nur dem hochbegabten Cembalisten zugemuthet werden kann, so wird man doch berechtigt sein zu fragen, ob die Clavierspieler zu Bach's Zeit wirklich allesammt Lust, Talent und Musse genug hatten, sich im Generalbass so aufzuklären zu machen, dass sie im Stande waren, allenfalls Kapellmeisterdienste im Concert und Theater zu verrichten? Der bei weitem grösste Theil derselben bestand damals, wie heute, aus Dilettanten und Liebhabern, denen Em. Bach (Vorrede zum I. Theil des Clav.-Sch.) [illegible], so viel von diesen Gelehrsamkeit noch einzuräumen, als sie wollten und ihre Neigung gestatteten. Seine Compositionen, in ganz Deutschland und im Auslande gesucht und gekauft, hätten schwer leben Verbreitung gefunden, wenn sie — (Hitter S. 72) — nur für solche Personen gegeben worden wären, die in der Musik auch abgesehen von dem blossen Clavierspiele genügende Kennntnisse erlangt hatten. Diese genügenden Kenntnisse bestimmt Bach selbst in der oben erwähnten Stelle dahin, dass der Accompagnist an der Composition hinlänglich geübt sein müsse, und darunter verstand man zu seiner Zeit viel mehr, als die blosse Accordkenntniss und die Rudimente des Generalbasses; zur Composition gehörte mindestens der einfache Contrapunkt und Fertigkeit in der Stimmenführung. Wollen wir nun die Spieler aus Bach's Zeit [illegible] auf den Kreis derjenigen beschränken, die in diesem Sinne in der Composition hinlänglich geübt waren?



lung — (blosse Punkte ohne Werthzeichen) — wie ich sie nach eigenem Ermessen habe drucken lassen und in der Vorbemerkung zum IV. Heft gerechtfertigt habe. Nur zwei gleichzeitige Noten sind hinzugethan — vielleicht nur einer der zahllosen Druckfehler, von denen die Beispiele unserer Bachs und am allermeisten die Begleitung geradezu wimmeln —

Ich habe nun in der von Bitter bestrittenen Stelle des Vorrede auch darauf hingewiesen, dass die damalige Technik ein entwickelnder Grund gewesen sei, die Begleitung möglichst zu gestalten. Bach's Endziel als Spieler und Componist sei Singen mit dem Claviere gewesen und deshalb habe er unter Anderem auch verlangt, die begleitenden Stimmen müsse man, so viel möglich, von derjenigen Hand versehen, welche den herrschenden Gesang führt, damit sie selbigen mit aller Freiheit ungehindert geschmackvoll herausbringen könne. Ich habe hinzugefügt, dass dies für unsere heutige Technik kein Grund sei sein könnte, eine mittlere Harmonie zu schonen; wir dürften jene historische Erscheinungen nicht nach dem Zeitgeschmack ändern, wenn sie belehrend sein sollten. — Bitter entgegnet hierauf, dass die so leere Begleitung dem melodischen Charakter des Stücks so wenig Schaden thue, als dem gesangvollen Vortrage. Der aus der Technik entnommene Grund sei nicht stichhaltig, jetzt noch bei fortgeschrittener Technik einen offenbaren Mangel aufrecht zu erhalten. Ueberdies habe die deutsche Claviermusik des vorigen Jahrhunderts in Sebastian, Friedemann und Emanuel Bach und in Händel Meister aufzuweisen gehabt, von denen jeder einzelne wohl im Stande gewesen sein würde, der neueren Technik die Spitze zu bieten.

Hierauf erwidere ich: Wenn Em. Bach ausdrücklich es als Erforderniss des guten Vortrags — (die erwähnte Stelle steht nämlich im Capitel vom Vortrage. I. S. 107) — aufstellt, dass die die Melodie führende Stimme möglichst mit Begleitungsstimmen verschont werde, so muss er in dem Mitspielen der letzteren eine Schwierigkeit gefühlt haben. Wenn dies aber der Fall ist, ist es ein Grund zu der Annahme, dass er selbst möglichst geringe Begleitung in die Haupt- und Melodiestimme gebracht haben wird. Sagt er doch auch selbst (Burney, musik. Reise III, 209. Bitter I. 73), seine Hauptbemühung besonders in den letzten Jahren sei dahin gerichtet gewesen, auf dem Clavier so viel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen, d. h. auch so für dasselbe zu schreiben. Es fügt hinzu, diese Sache sei nicht so leicht, wenn man das Ohr nicht zu leer lassen und die edle Einfalt des Gesanges durch zu vieles Geräusch nicht verderben wolle. Seine Einfachheit im harmonischen Satze ist also eine absichtliche gewesen und hat nicht durch Zuthaten wieder aufgehoben werden sollen. — Weiter habe ich aus der Stelle nichts gefolgert und ich denke noch jetzt, dass der Schluss begründet ist. Wenn Bitter behauptet, unsere fortgeschrittene Technik berechtige uns, einen offenbaren Mangel zu beseitigen, so wäre zunächst der Mangel noch zu erweisen, der eines unbewussten Eigenthümlichkeit. Ich kann es nicht ohne Weiteres eine Unschicklichkeit finden. Sodann aber ist Bitter ganz einverstanden damit, dass ich eine von Bülow willkürlich uncomponirte Stelle der Fmoll-Sonate (III. Sammlung) in ihrer Ursprünglichkeit behalten und vertheidigt habe — als man selbst nicht an den Schwächen grosser Meister — noch weniger an deren besonderen Eigenthümlichkeiten Aenderungen vornehmen dürfe (I. 216). Wie reimt sich diese Pietät gegen Schwächen, mit jener Beseitigung eines vermeintlich offenbaren Mangels? — An die letzterwähnte Stelle knüpft Bitter eine seine Vervollständigung nach veränderten Zeitverhältnissen zurück, die freilich nicht zu Abänderungen übergreifen dürfe, sondern sich darauf beschränken müsse, was und wie der Meister muthmasslich selbst hinzugefügt haben würde, wenn er in der Lage gewesen wäre, die Nothwendigkeit heutiger Ausführungen zu erkennen. — Da sind wir glücklich wieder bei dem Programm Adam Hiller's, des bekannten Bearbeiters richtiger Verarbeiters Händelscher Oratorien und Kirchenwerke. Er sagte in der Rechtfertigung seiner Messias-Partitur fast wörtlich dasselbe. Und gegen besagten ist Bitter's Satz nicht eine neue Anerkennung des Verbesserns am Geiste des Componisten, das bis in unsere Tage oft genug gefördert und auch vermehrt worden ist, das aber in jedem Menschenalter verschieden verstanden werden und zu immer verschiedenen Resultaten führen wird, so dass der Geist des Componisten am Ende zu Protest sein müsste. Herr Bitter hat versucht, die Grenze zwischen »Vervollständigung« und »Abänderung« genauer zu bestimmen! Wenn er überhaupt doch dem an derselben Stelle ausgesprochenen Satze gefolgt: »Man muss die Kunstwerke eben so hinnehmen, wie sie sind, und hätte es nicht in einer Schrift, die der rechten Würdigung geschichtlicher Kunsterscheinungen dienen will, so dem eigenen Zwecke entgegengearbeitet, dadurch dass es die Kunstwerke den veränderten Zeitverhältnissen mehr oder weniger angepasst haben will! —

(Fortsetzung folgt.)

Das Oratorium auf der Bühne
u
Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Fortsetzung.)

Das Dramatische war, wie wir oben ausführten, schon in der altgriechischen Tragödie nicht die Hauptsache, sondern die kunstmässig harmonische Darstellung. Der Begriff der Darstellung ist der allgemeinere und befasst das des Dramatischen in sich. Es giebt dramatische Darstellungen und nicht dramatische. Bei musikalischen Werken grössten Stils, bei den Oratorien, begründet die mehr oder weniger dramatische Fassung keinen wesentlichen Unterschied. Das Dramatische darf daher bei ihnen nie zur Hauptsache erhoben werden, also kann es auch nicht gestattet sein, diese Werke nach dem Dramatischen zu modeln und bis in die letzte Spitze der Consequenz hinein zu treiben, ähnlich bis zu einer wirklichen Bühnenaufführung.

Wie wenig bei einem Oratorium der dramatisch oder nicht dramatisch angelegte Text bedeuten will, und wie gleichmässig durch beide die Zwecke der musikalischen Darstellung gefördert werden, ersehen wir am besten an Beispielen. Man betrachte einmal diejenigen Oratorien, deren Text nicht dramatisch, sondern erzählend oder episch gehalten ist, oder die epische und lyrische Bestandtheile in einem Ganzen vereinigt haben. Es genügt, von diesen nur zwei zu nennen: Israel in Aegypten und Alexander's Fest.

Aus einem besonderen Grunde betrachten wir letzteres zuerst. Alexander's Fest*) ist ein solcher Text mit gemischten epischen und lyrischen Bestandtheilen, so dass die epischen überwiegen. Es ist eigentlich ungenau, hier von lyrischen Bestandtheilen zu sprechen, man könnte sie mit

*) Band XII der Ausg. der Händelgesellschaft.

gls ohne Rechte dramatisch nennen. Um der Confusion, die durch Anwendung von poetischen Bezeichnungen auf musikalische Texte entstanden ist, aus dem Wege zu gehen, so ist man hier weiter keinen Unterschied machen, wie den der erzählenden und der directen Sprache, anführen, genau der Text zu Alexander's Fest bestehe aus Erzählung und Anrede. Nun müsste aber sofort hinzusetzen, dass dieser Unterschied für die Musik als solche durchaus nicht vorhanden sei, ja man könnte noch beifügen, dass die Unterlage einer Erzählung das Tonwerk genau in derselben Weise dramatisch gestaltet erscheinen lasse, wie die Unterlage einer Anrede oder eines nach Scenen abgetheilten Dialogs. Händel's Alexanderfest steht da als ein Ereigniss, ein Vorgang, eine Handlung so gut wie Samson, Theodora, Herakles oder irgend eines der übrigen Oratorien mit dramatischem Text. Diese Thatsache, die unumstösslich ist, gewährt uns erst den rechten Maassstab für die Beurtheilung des Umfangs und der Bedeutung, welche dem Dramatischen als solchem in der Musik zukommen kann.

So voll Leben und Kraft der Handlung ist diese Musik, dass sie selbst einen Gluck zu Missverständnissen und Fehlgriffen verleitet hat. Als Dr. Burney im Jahre 1772 in Wien war und auch viel mit Gluck verkehrte, berichtet er über einen der jüngsten Kunstversuche desselben wie folgt:

»Neulich hat er einem geschickten Dichter den Plan zu einer neuen Ode auf den St. Cäcilientag angegeben, welcher beide Genre und Liebe [illegible] vereint. Lord Cowper hatte vor einiger Zeit in Florenz Dryden's Ode, von Händel componirt, aufführen; man hatte aber eine italienische Uebersetzung untergelegt, welche fast silbenmässig gemacht war, um die Musik so unverändert als möglich beizubehalten. Diese ärztliche Hochachtung gegen den Tonkünstler war indessen so sehr auf Kosten des Dichters geschehen, dass Dryden's göttliche Ode in dieser elenden Uebersetzung nicht nur ungereimt, sondern völlig unverständlich geworden war. Eben diese Musik ist vor einiger Zeit mit eben den Worten in Wien aufgeführt worden, und manche Stellen darin fanden sehr vielen Beifall, trotz des unsinnigen Textes, mit welchem das Werk zu den Ohren der Zuhörer gebracht ward.

»Gluck hatte einen ganz Gefühl von den Gedanken unsers grossen Dichters und wünschte über eben den Gegenstand aber nach einem andern Plane eine Ode zu haben, die von jenen Gedanken so viel als möglich beibehielte. Seine Idee war diese: Ein Gedicht von solcher Länge könne nach unserer heutigen Geschmacks- und Compositionsweise [!] keineswegs mehr von einer Person allein abgesungen werden, und da Dryden's Ode ganz von der erzählenden Gattung ist, so scheine es unmöglich, das Ganze bei der Aufführung unter mehrere Personen zu vertheilen [!]. Er wünschte daher, dass solche die Form eines Drama umgegossen würde, in welchem die singenden Personen agiren könnten, was ihre Lieder enthalten, ausdrücklich. Und dieses ist nun auf folgende Weise geschehen. Das Drama beginnt mit einem Bacchanal, wobei besonders Alexander und Thais gegenwärtig sind. Sie kommen überein, den Timotheus rufen zu lassen, dass er vor ihnen singe, allein ehe er anlangt, äussern der Held und seine Geliebte verschiedene Meinungen über seine Kunst. Thais nimmt, sie sei nicht so gross als der Ruf von ihm sage, und Alexander, sie sei grösser noch als sein Ruhm. Dieser Streit belebt den Dialog und giebt den Zuhörern eine angenehme Unterhaltung, bis der Künstler anlangt, welcher den trojanischen Krieg besingt, wodurch Alexander dergestalt begeistert wird, dass er in die Klagen ausbricht, die man ihm so über einen berühmten zuschreibt, nämlich dass er nicht wie Achilles einen Homer habe, der seine Thaten besingen. Soweit Burney. War denn Timotheus, der nach Alexander grösser war als sein Ruhm, hierzu nicht tauglich?

In Anton Schmid's Compilation über Gluck's Leben wird dem Berichte Burney's noch hinzugefügt: »Diese Art Cantate, deren Thais Gluck selbst unter einander verbunden hatte, brachte bei der Aufführung eine überaus grosse Wirkung hervor. Nur Gluck war noch nicht zufrieden gestellt; er vermisste die Handlung und das scenische Spiel und wünschte wiederholt, ein Dichter möchte diesen Stoff zum Vorwurf einer Oper wählen. (S. 164.)

Aus diesen Besserungsplane, den Burney arg- und arglos berichtet, klingt uns nun ganz die alte List entgegen. Zuerst wird die Musik preisgegeben, wenigstens in Fetzen zerrissen, damit der Dichter zu seinem Rechte komme, und sodann wird das Gedicht einem Zersetzungsprocesse unterworfen, welcher dasselbe wieder in Stoff auflöst. Das Ende vom Liede ist dann, die Gesinnung, es genüge Alles noch nicht, sondern man müsse das Ganze aufgeben und den Stoff zu einer reinen Oper benutzen. Also dasselbe, was wir im Laufe dieser Untersuchung wiederholt geäussert haben, nur mit entgegengesetzten Hintergedanken und nicht aus ästhetischen Gründen, sondern in Folge der Abhängigkeit von der Geschmacks- und Compositionsweise unserer Zeit. Zugleich ein merkwürdiges Beweis, wie sehr Gluck's Gesichtskreis von der Oper eingeengt war. Der deutsche Uebersetzer von Burney, Bode, macht zu der Aufführung mit elendestem italienischem Texte in einer deutschen Stadt folgende Anmerkung: »Schlimm für die deutschen Liebhaber der Musik in Wien, wenn solche die schöne deutsche Uebersetzung unsers Ramler's von dieser Ode unter Händel's unveränderter Musik entweder nicht kennen, oder gar eine elende Uebersetzung vorziehen, weil sie italienisch ist. [II 176.] Es wäre nun für Gluck wie für jeden Andern des allein Würdige gewesen, auf die vorhandene bessere deutsche Uebersetzung hinzuweisen und eine concertmässige Aufführung mit derselben durchzusetzen. Vermuthlich hätte, nach einem solchen Vorgange von ihm, auch das Publikum in dem Werke selbst, und nicht in seiner scenischen Umgebung, die nöthige Unterhaltung gefunden, und ein bleibendes grosses edles Meisterwerk wäre für Wien gewonnen. Van Swieten und Mozart machten zum Theil wieder gut, was Gluck verdarb; doch währte es ein volles Menschenalter, bis Händel-Dryden's Alexanderfest in Wien Verständniss und grossen öffentlichen Beifall errang.

Fortsetzung folgt.

Das 47. niederrheinische Musikfest in Aachen, dem Andenken Ludwig van Beethoven's gewidmet
den 5., 6. und 7. Juni 1870.

Mit Recht durfte der Verfasser der das diesmalige Musikfestprogramm einleitenden Worte dem niederrheinischen Musikfest-Verbande den Anspruch vindiciren, vor andern die Erinnerungsfeier an Beethoven's Geburtstag festlich begehen zu dürfen. Denn nicht nur kann das niederrheinische Land sich rühmen, des grossen Meisters Heimath zu sein, dasselbe hat auch fort und fort durch sorgliche und begeisterte Pflege der Tonkunst und durch die wärmste Verehrung des Meisters, auf welchen ganz Deutschland in diesem Jahre mit Stolz hinblickt,

dieser Ehre sind würdig erwiesen. Und gerade die niederrheinischen Musikfeste haben um die Liebe und das Verständniss welches Beethoven in den weitesten Kreisen gefunden hat, ein wesentliches Verdienst. In den 51 Jahren, während welcher die Musikfeste jetzt bestehen, ist es im Ganzen dreimal vorgekommen, dass Beethoven's Name nicht auf dem Programm stand (zwei Mal davon in der ersten Zeit, als der Concerte im Ganzen nur zwei waren). Auf allen übrigen Festen war er vertreten und meistens mit grossen Werken. So wurden z. B. seine sämmtlichen Symphonien, mit Ausnahme der ersten, auf Musikfesten aufgeführt, und unter diesen die Eroica bisher neunmal, die Cmoll-Symphonie und die Adur-Symphonie jede achtmal, die neunte Symphonie sechsmal. Die letztere ist sogar ganz besonders dadurch mit der Geschichte der Musikfeste verwebt, dass sie, noch ehe sie gedruckt war, auf dem Musikfeste des Jahres 1825 in Aachen aus dem von Beethoven hergeliehenen Manuscripte unter Ferdinand Ries Leitung zur Aufführung gelangte. Wenn das vorher genannte Verhältniss gerade aus diesem Umstande noch ein besonderes Verdienst für Aachen ableitet, die Jubelfeier von Beethoven's Geburtstag zu begehen, so zeigt derselbe freilich einen [illegible] [illegible], für welchen die Schwesterstädte vielleicht einen ähnlichen entsprechenden Ausdruck gefunden haben würden, wenn die Reihe zufällig im Jahre 1870 an ihnen gewesen wäre.

Man konnte erwarten, dass die besondere festliche Veranlassung sowohl auf die Theilnehmer, als auch auf das ganze Arrangement und die Vorbereitungen ihren Einfluss zu üben nicht verfehlen würde. In mancher Beziehung haben die Aachener Feste mit den besonderen Schwierigkeiten zu kämpfen, kein völlig geeignetes Local zu ihrer Verfügung zu haben. Freilich nicht für den musikalischen Theil der Aufführung, der schöne neue Kursaal, in welchem das Musikfest diesmal zum dritten Male gefeiert wurde, bietet zum Aufbau von Orchester und Chor die geeignetsten Räumlichkeiten und ist trefflich akustisch. Da derselbe aber kaum die 1800 Zuhörer fassen kann, so mussten leider Viele auf den Genuss der Aufführungen verzichten. So war diesmal schon Wochen vor dem Feste bekannt, dass alle Plätze vergriffen seien, und ein günstiger Zufall konnte Einzelne noch in den letzten Tagen mit Billeten beglücken. Der Besuch der Proben bietet freilich für ausgeschlossene Ausgeschlossene einen geringen Ersatz, den der musikalisch Gebildete, welcher auch in das stückweisen und unterbrochenen Darstellung das Kunstwerk verfolgt und bei welchen die Beobachtung des Eingreifens des Dirigenten einen besonderen Reiz hat, wird gern gefallen lässt, und so waren denn auch in Aachen die Proben so zahlreich besucht, dass auch in Monaten die Sitzplätze für das etwas später Kommenden zu erlangen war. Wir haben es immer als einen der schönsten Aufgaben der Musikfeste betrachtet, Verständniss und Sinn für die Meisterwerke der Tonkunst in weiten Kreisen zu verbreiten, sie nicht zu Genüssen aus dem engen Kreise der Eingeweihten, sondern unter Alle, die welche ein offenes Ohr dafür besitzen, zu bringen, und so ihren Theil zu dem Zwecke der Kunst, durch die Anregung der Schönheit läuternd und veredelnd auf die Regungen des Gemüthslebens zu wirken, mit zu erreichen beizutragen. Daher wünschen wir von Herzen, dass die Städte, in welchen sonst alle Voraussetzungen zur glänzenden Abhaltung einer solchen Feier vorhanden sind, auch in dieser äusseren Beziehungen dahin streben mögen, dass der vorstehend bezeichnete Zweck in möglichst ausgedehnter Weise erreicht werden könne.

Trotz dem bezeichneten Umstande war aber doch der Andrang zu Proben und Aufführungen, wie bereits erwähnt, ganz ungemein; das rege Wogen und Treiben in dem Kurgarten, den Vergnügungsorten und in der Stadt war ganz früheren Festen ähnlich und man durfte nicht klagen, dass es an der bedeutenden festlichen Stimmung gefehlt hätte. Die besondere Lage Aachens bringt es mit sich, dass dasselbe jedesmal aus dem nahen Belgien und Holland einen ganz besonderen Zuzug von Festtheilnehmern erhält, und Genugthuung durfte man beim Vernehmen der ausländischen Idiome und sagen, dass es deutsche Kunst und ihre vollendete Ausführung sei, welche dieselbe herbeigelockt. So sah man aus Brüssel, Lüttich und anderen belgischen und holländischen Städten eine grosse Anzahl ausübender Musiker und Musikfreunde, unter welchen ich Vanderlist aus Rotterdam die Ehre wegen namhaft mache. Dagegen vermisste man auffallender Weise gänzlich die sonst gewohnte Schaar deutscher Dirigenten und Künstler unter den Theilnehmern; auf näheres Erforschen der Gründe hörten wir, dass die meisten derselben wegen der bevorstehenden Beethovenfeier in Bonn auf das Aachener Fest verzichtet hätten.

Das Programm des Festes war, wie sich bei der besonderen Bedeutung desselben erwarten liess, in erster Linie aus Werken Beethoven's zusammengesetzt, wenngleich das Comité in der durchaus gerechtfertigten Annahme, dass die Feier dieses Meisters nicht beeinträchtigt werde durch Ausführung anderer Kunstwerke, von denselben aufs höchste bewunderter Werke, dass im Gegentheil aus der Vergleichung die Grösse desselben nur um so deutlicher erkannt, um so inniger bewundert werde, sich nicht auf dieselben beschränkt hatte. Die Tradition der Musikfeste verlangt an einem der Tage ein grosses Oratorienwerk, in welchem der Chor den eigentlichen Mittelpunkt des Festes seine Aufgabe erfüllen könne; von Beethoven besitzen wir kein grosses Oratorium, so wird Händel immer ein nothwendiger Factor bei der Feststellung des Programms bleiben. Es waren demnach für den ersten Tag die Missa solemnis und die Sinfonia eroica von Beethoven, für den zweiten die Ouvertüre zu Leonore und Händel's Debora, für den dritten Beethoven's Ouvertüre zur Weihe des Hauses und zu Coriolan, das Violinconcert, Canon und zweites Finale aus Fidelio und Schlusschor aus Cdur-Messe gewählt worden, während in den übrigen Solovorträgen des dritten Tages auch die Namen Bach, Gluck, Weber (Mozart nicht!), Schubert und Schumann vertreten waren.

Wir haben nun zunächst der Ausführenden zu gedenken. Eine Vergleichung der Musikfeste der letzten Jahre lässt erkennen, dass die Zahl der Mitwirkenden, namentlich was den Chor betrifft, in Aachen gegen die übrigen Städte etwas zurückzustehen pflegt — die Zahl sagen wir, denn dem kräftigen Vollklange lässt sich bei den etwas kleineren Localitäten keinen Eintrag; die jüngste Aufführung konnte es ohne zu Gefahr ihren Programms noch bestehen, das Chor aus 120 Sängern, von denen auf den Sopran 212, auf den Alt 99, auf den Tenor 59, auf den Bass 107 kamen, so sich dein üblen Verhältniss wenigstens durch sich der Tenöre, dessen äusserer Klang auch bei der geringeren Anzahl völlig zur Geltung kam, während der Alt in der That merklich schwächer war, als die übrigen Stimmen. Von Interesse ist daher eine und die Kenntnissnahme des Verhältnisses der aus den drei Städten des Musikfestverbandes angegebenen Sänger, welche wohl angestellt werden darf, damit und sage, wie sich nach Verlauf so mancher Jahre das Verhältniss der festgebenden Städte gestaltet hat. Wenn sich dabei die Zahl 653 in Aachen selbst ergiebt, so erscheint dies Verhältniss als berechtigt, ja für die Vorbereitung günstig, die ja doch vorwiegend am Orte selbst geschehen muss. Dagegen darf man sich wundern über die Theilnahme von nur 50 angemeldeten Sängern aus Köln, von circa 60 aus Düsseldorf — welche Zahlen, nach zuverlässigen Mittheilungen, durch die der wirklich anwesenden nicht einmal von Köln erreicht wurden — und man wird darin ein Symptom erblicken dürfen.

dass die alte Gemeinsamkeit nicht mehr in gleicher Lebendigkeit fortbesteht und dass einmal eine neue frische Anregung Noth thäte dieselbe zu regeneriren.

Dem Chore stand das Orchester zur Seite, wie man es auf Musikfesten wohl kaum besser hört, wie man es aber gerade in Aachen zu hören gewohnt ist. Der herrliche Klang des Quartetts, die vorzügliche Besetzung einzelner Blasinstrumente (wie der Flöte, des ersten Horns u. s. w.), das Ebenmaass in dem Verhältnisse der Instrumentalmassen zu einander ist oft bei diesen Gelegenheiten gerühmt worden; diesmal schien die grosse Anzahl ausgezeichneter und mit eindringendem Verständnisse ihrer Aufgabe sich widmender Künstler demselben noch einen ganz besonderen Schmuck zu verleihen, zur treuen, verständnissvollen Darstellung der Kunstwerke ganz besonders zu befähigen. Man zählte 44 Geigen, unter ihnen als Führer Kömpel aus ..., Concertmeister Japha aus Köln, ... aus Detmold, ... aus Oldenburg und andere treffliche Künstler, ausserdem 16 Violen, 14 Violoncelle, 13 Contrabässe, die Blasinstrumente waren meist doppelt besetzt und zum Theil durch ausgezeichnete Künstler vertreten. Nur die Pauke war, vielleicht in Folge der Aufstellung, vielleicht auch weil das Instrument zu schwach war, mitunter an entscheidenden Stellen zu wenig hörbar, während das Blech an einzelnen Kraftstellen mit zu grosser Stärke hereinschmetterte und alles andere sich verdunkelte.

Dass mit einem solchen Orchester alles gelingen musste, ja man kann sagen, alles gewagt werden konnte, dafür wissen einsichtige die Dirigenten des Festes das beste Zeugniss zu geben. Man hatte zum ersten Dirigenten Franz Lachner aus München berufen, einen Mann, dem einerseits die persönliche Bekanntschaft, die ihm in jungen Jahren noch mit Beethoven selbst zu Theil wurde, andererseits die würdige und allgemein verehrte Stellung, die er als Veteran der gegenwärtigen Componisten und Dirigenten einnimmt, zu der Ehre wohl berechtigte, die Jubelfeier des gewaltigen Meisters unter seine Leitung zu nehmen. Es war in der That eine Freude zu sehen, mit welcher Lebendigkeit, Sicherheit und jugendlichem Feuer der hochbetagte Mann der schwierigen Aufgabe grosse von verschiedenen Seiten her zusammengekommene Massen zu leiten sich hingab, so dass die Mitwirkenden leicht und mit Vergnügen seinen Intentionen folgten. Von dem geistigen Verhältniss, das zwischen dem Dirigenten und seinen musicirenden Kräften besteht, kann sich der im grossen Ganzen Zuhörende, der das Einzelne nicht versteht, wohl kaum Begriff machen, er muss sich an die Aufführung halten, und den Erfolg als die beste Kritik über die Leistung des Dirigenten ansehen. Und als solche musste dieselbe namentlich in den Instrumentalwerken durchaus gelten: die schwungvolle und geistig belebte Darstellung der Eroica z. B. hätten wir durchaus auf Lachner's Verdienst zurückführen. Nach dieser Richtung mochte der begeisterte Mann auch mitunter einen Schritt zu weit gegangen und der eigenen, subjectiven Empfindung bei den einzelnen Stellen zu weit nachgegeben haben; die nicht unbeträchtlichen Abweichungen der Tempos, Abweichungen vom gewöhnlichen Gebrauche oder auch Abweichungen innerhalb desselben Stückes, gestattete Dinge, welche man mit einem Orchester wie dem in Aachen versammelten ohne Gefahr wagen konnte, die aber auch den Zuhörer leicht unruhig machen und die richtige Auffassung stören.

Neben Lachner war der städtische Musikdirector Herr Ferdinand Breunung aus Aachen berufen worden, an der Direction theilzunehmen. Ihm war am zweiten Tage Händel's Debora und mehrere Stücke des dritten Tages zugefallen, und die Ruhe, Umsicht und Sicherheit, welche er dabei bewies, und dem vollständigen auf der Intention des Componisten entsprechenden Gelingen gab den Beweis, dass man mit grossem Rechte diesem um die Pflege der Musik in Aachen sehr verdienten Manne zugezogen hatte. Sein Einfluss und sein Verdienst erstrecken sich übrigens viel weiter, als für die Zuhörer so unmittelbar erkennbar sein kann — die Vorübung so schwieriger Werke, wie der Missa solemnis und der Debora, von Breunung mit angestrengtem Eifer die letzten Wochen hindurch besorgt, ist als die nothwendige, ja einzige Ursache des Gelingens und so trefflichen Chorleistungen anzusehen, wie wir sie hier erlebt haben.

Als Solisten für die grösseren Gesangwerke waren gewonnen worden Fräul. Aglaja Orgeni, Hofopernsängerin aus Berlin, als Sopranistin, welcher für kleinere Partien Frl. Ellen Rempel aus Hamm zur Seite stand. Frau Amalie Joachim aus Berlin als Altistin, Herr H. Vogl, Hofopernsänger aus München, als Tenorist, neben welchem Herr Göbbels aus Aachen für zweite Partien thätig war, endlich als Bassist Herr Hofopernsänger Julius Stockhausen aus Hannover, denen wiederum zwei geehrte Dilettanten aus Aachen zur Seite standen. Diesen gesellte sich dann Joseph Joachim als Solospieler. Es bedarf keines weiteren Wortes für den, welcher dem Feste selbst beigewohnt hat, darüber, dass unter den Gesangskräften der erste Preis Frau Joachim gebührte, über welche man das Urtheil sehr kurz so fassen könnte, dass sie uns die vollendete, echte Künstlerschaft entgegen bringt, die nichts weiter erstrebt, als der Kunst zu dienen, die keinen anderen Beifall sucht als den durch treue Wiedergabe der künstlerischen Intention erworbenen. Eine Altstimme von seltener Weichheit, Fülle und Ausgiebigkeit, völlige Beherrschung derselben durch Ausgleichung der verschiedenen Register, so dass man die Uebergänge eigentlich gewahr wird und dem schönen Flusse der Töne mit reinstem Vergnügen folgt, reinste Intonation, volle Biegsamkeit und Verwendbarkeit zu allem, was die Vocalmusik in dieser Tonlage erheischt — und alles dieses nirgendwo als Selbstzweck hervortretend, sondern sich den Forderungen des Kunstwerks unterordnend und den Gedanken des Künstlers zum Ausdrucke zu bringen bestrebt. Dieser Aufgabe gerecht zu werden, besitzt sie neben den angeführten technischen Vorzügen eine wunderbare Fähigkeit der Versenkung und geistigen Durchdringung des ihr vorgelegten Gegenstandes, und es trifft bei ihr alles zusammen, um sie zu dem zu befähigen, was wir als Ideal aller wahren reproductiven Künstlerschaft betrachten müssen: dass nämlich im Augenblicke der Darstellung das Kunstwerk nicht als etwas ihr Fremdes, sondern als ihr Eigenes und in freier Reproduction Wiedergegebenes erscheint. Dies macht ihre Leistung zu einer einheitlichen und ganzen, und eine nothwendige Folge davon ist, dass auch alle Einzelheiten nach Ton und Ausdruck das Gepräge der Wahrheit und Schönheit zeigen, ohne dass sie irgendwo in übermässiger Hervorhebung die Einheit verletzten. Wir könnten eine Menge einzelner Stellen, namentlich im Oratorium Elias, namhaft machen, welche durch den Vortrag von Frau Joachim in einer wunderbaren, treffender Weise charakterisirt und beleuchtet wurden, wir werden aber durch eine solche für die Zuhörer ebenso überflüssige Aufzählung den tieferen Grund ihrer Meisterschaft, zu deren schönsten Eigenschaften auch bescheidene Beschränkung gehört, nicht bezeichnet zu haben glauben.

Wenngleich der geehrte Berichterstatter in der Kölnischen Zeitung das weibliche Element mit Recht hervorhebt, welches Frau Joachim mit ihrer Leistungen unbewusst umgiebt, so dürfte es doch betonten recht fehlen, dass dieselben neben ihr einen schweren Stand hatten. Fräul. Aglaja Orgeni gebietet ebenfalls über ausgedehnte und gute Stimmmittel, wenngleich das Volumen ihrer Stimme nicht für alle Partien, die man auf Musikfesten zu hören pflegt, gleichmässig stark genug genannt werden kann. Dieselbe klingt angenehm, hell und rein und hat eine leichte Höhe, dazu besitzt ausgezeichnete Schule

und sichere Intonation alles Vorzüge, welche die Künstlerin vortheilhaft auszeichnen, auch versteht sie es, innerhalb ihres Genres den Gesang in entsprechender Weise zu beseelen und denselben zum Ausdrucke gesteigerter Affecte zu machen. Aber dieses Genre ist nicht gross, was über das Zartere, Naiv-Lyrische hinausgeht, ist ihr fremd, und eine gewisse Sentimentalität der Auffassung muss tragisches Pathos, heroische Würde und jede tiefere Gemüthsbewegung, wie sie in den grösseren Werken verlangt werden, ersetzen. Aber wir können eben nicht alle Alles, und bei der Seltenheit der Vereinigung aller zur Meisterschaft gehörigen Erfordernisse muss man den einzelnen Künstler nehmen, wie er sich giebt, und sich des gebotenen Vorzüglichen freuen. An den Gesängen des Festes hat auch Frl. Orgeni ihren vollen und berechtigten Antheil.

Die beiden Vertreter der tieferen Stimmen hatten auch wieder unter einander sehr verschiedene Vorzüge. Ein prächtiges, sonores und dabei wohlgeschultes Organ zeichnet Herrn Vogl aus, und als denkender Künstler weiss er dasselbe mit Sicherheit zum Ausdrucke bestimmter Empfindungen, zur [illegible] Hervorhebung bezeichnender Worte zu verwenden. Doch übt er in dieser Strebung [illegible] perennirende Manierirtheit [illegible] zum Nachtheil des Ganzen stark hervor und stellt vielfach mehr sich selbst, als das Kunstwerk dar. So war z. B. die letzte Erzählung in der Debora von der That Jael's, welcher er die ganze Kraft seiner herrlichen Stimme widmete, im Ganzen mehr ein theatralischer Effect, als aus inneren Gründen nothwendig, und das Thema zu vorgezogen, müsste doch im Concertsaal das erste Erforderniss sein. Herrn Blauwaert gelang das weit mehr, und sein massvoller, überall wohldurchdachter und geschmackvoller Vortrag, welcher ein Verständniss der diesmal gestellten grossen Aufgaben durchaus erkennen liess, verdient das grösste Lob. Seine Stimme, in der höheren Lage wohlklingend, verliert in der Tiefe wesentlich an Kraft, auch wäre stellenweise etwas mehr Sorge für eine deutliche Aussprache wünschenswerth gewesen. Von den übrigen Sängern sind Herr Göbbels aus Aachen, der seine frische Tenorstimme zur Geltung brachte, und Frl. Elise Rempel aus Hanau, welche erst am dritten Tage im Fidelio mitwirkte, als [illegible] Musiker bekannte und gern gesehene Gäste. Die Leistungen der geehrten Solisten aus Aachen, welche durch freundliche Betheiligung den Gesängen des Festes theilweise unterstützten, entziehen sich natürlich der Kritik. Nach allem also, was über Orchester, Chor, Dirigenten und Solisten angeführt wurde, durfte man von dem diesjährigen Musikfeste Vorzügliches erwarten; der Erfolg rechtfertigte diese Erwartung.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

* **Bielefeld.** [illegible] Uebersicht von 1869—70. Concerte: Dirigent Musikdirector Hahn. Musikverein 6 [illegible] Concerte [illegible] Instrumentalverein 1 [illegible] 6 [illegible] Soiréen der Frau Bertha Hahn und des Herrn Hofkapellmeister Bargheer 4. Summa 60. Zur Aufführung kamen folgende Sachen: Chorwerke: Händel Messias, Cherubini Requiem, Haydn Jahreszeiten [illegible] und Motette, Mendelssohn Hymne [illegible]. Symphonien: Haydn [illegible], Mozart Es-dur, Beethoven Es-dur, C-moll und Pastorale [illegible]. Ouverturen: Beethoven Egmont und Coriolan [illegible], Gluck Iphigenia, Cherubini [illegible], Mozart Titus und Entführung, Weber Jubel-Ouverture, Mendelssohn [illegible], Gade [illegible]. Concerte: Mozart für zwei Flügel, Chopin E-moll, Mendelssohn Serenade und Allegro giojoso, Gade Frühlingsphantasie (mit Gesangsquartett), zwei von Spohr für Violine. Kleinere Orchesterstücke: Bach [illegible], Schumann Vorspiel aus Manfred, Haydn Serenade (arrang.). Kammermusik: [illegible] Schubert Forellenquintett, Mozart G-moll-Quartett. Trios: Schumann D-moll, Schubert Es-dur, Haydn G-dur. Duos: Schumann Sonate D-moll und Phantasiestücke Op. 73, Chopin Cello-Sonate, ferner [illegible] Clavier, Beethoven Septett [illegible]. Quintett [illegible] Clavierstücke [illegible]. Lieder: [illegible] Schumann Zeit und [illegible], Reinecke Frühling ohne Ende, Auf der Wacht, Neues Leben, Mendelssohn Sichtungslieder, Gade Rosenknospen. Gesangs-Soli von Mozart, Ernesto, Marschner, Becker, Hiller jun., Schubert, Schumann, Loewe, Hiller und Taubert. Clavier-Soli: Beethoven Variationen Es-dur und God save, und Sonate C-dur, Reinecke Notturno, Hiller Marcia giojoso und allegro, Vincent Style nach Haydn, Schubert Impromptu u. a. Violin-Soli: Tartini La Didone und La Trille, Corelli Variationen, David Variationen, Thema aus Mozart, Vieuxtemps Phantasie, Ries Stücke, Bach Chaconne. — Reproducirende: Gade Vogler (geb. Cruvelli), Frau Bertha Hahn, Frl. Elmyra Zimmermann, Frl. Pauline Schulz, die Herren Carl Reinecke, Hofkapellmeister Bargheer, Musikdirector Hahn, Ries (Violine), Aug. Ruff (Tenor), G. Wolters (Tenor) u. A.

* **Prag.** F. H. Am 21. Juni ward dem Prager Domkapellmeister Joh. Nep. Skraup nach jahrelangem Warten endlich das Glück gewährt, sein neuestes Bühnenwerk »Vineta«, mit Text von Hr. Hermann Schard, vor die Oeffentlichkeit bringen zu können. Dem Schreiber dieser ist noch die Aufführung einer gleichnamigen Oper von R. Würst und Mosenthal (1864) erinnerlich, und es muss daher einem vergleichenden Kritik, die aus da [illegible] verdrängt, entschuldigt werden. Gerüht Würst's damals Extrem sich gern ob an Wagner anzuschliessen und die romantische Handlung mit pikanter und raffinirter »Zukunft« zu illustriren, so warf Skraup wieder in das entgegengesetzte Extrem und bearbeitet die romantische Handlung so solid, gründlich — ich möchte sagen pedantisch —, dass sich bei den [illegible] einigermassen bedeutenden Nummern gewisse Längen — todte Punkte — fühlbar machen, die das rege Interesse [illegible] und den Eindruck schwächen. — Man sieht überall, wie die meisten Bilder dem Componisten aus der Kirche in Theater folgten, und zu den besten Momenten wie das Gebet der Krieger im ersten Acte, das Gebet Wanda's während des Kampfes, der Gesang der Kreuzritter (am Schlusse des zweiten Actes) von wirklicher Wirkung, weil hier das eigentliche Feld des Componisten am bendsten ist. Der Erfolg war ein für den allgemein als Künstler geschätzten Componisten höchst ehrenvoller. Das Orchester löste seine zum Theil sehr schwierige Aufgabe mit vollendeter Accuratesse, und die Sänger schlossen sich in würdigster Weise an. Die Vorstellung war nach allen Richtungen hin von künstlerischem Geiste beseelt, und gebührt insbesondere Director Wirsing der Dank für die wahrhaft glänzende Ausstattung der Scene und für die Hebung und Beförderung unserer heimathlichen Kunst.

* **Innsbruck.** J. Weil Sie nach einer hiesigen Zeitung die Nachricht über die erste Aufführung von »Acis und Galatea« nebst Ankündigung der zweiten brachten, wird Ihnen auch die Mittheilung willkommen sein, dass diese zweite Aufführung mit demselben, ja noch grösseren Erfolge stattgefunden hat. Das Publikum wurde begeistert, wie wohl früher noch nie. Unserem Herrn Kapellmeister Nagiller, dem wir dies alles verdanken, überreichten die Mitwirkenden (welche ihr bestes Geld besteuert) einen prachtvollen, in Gold gefassten Lorbeerkranz, worauf ein Sturm von Beifall im Publikum losbrach. Es war ein freudiger Moment. Wäre's nur ein leeres Schauspiel, es kam uns [illegible], die Einbürgerung Händel's in Tyrol, der uns einem völlig Unbekannten plötzlich ein offenbarer und beliebter Name geworden ist. Was mir noch besonders merkwürdig scheint, ist, dass Händel in religiös-confessioneller Hinsicht hier gar keinen Anstoss erregt, wie so manchen andere nord-deutsche protestantische Componist. Woran mag das liegen? (Denk' [illegible] nach. D. Red.)

* Mit der Leipziger Ostermesse ist auch eine neuerer thätigen Musikverlagshandlungen, die Firma F. E. C. Leuckart, von Breslau nach Leipzig übergesiedelt; dieselbe ist im Besitz der Herren Constantin Sander. Eine Leuckart'sche Sortiments-Buch- und Musikalien-Handlung besteht unter den Herren Cler & Hoffmann in Breslau fort.

Berichtigung.

In Nr. 25 S. 194 zweite Spalte Zeile 60 fehlen zwischen den Worten »Stellen« und »welche« die Worte »an sich doch jene zu verwenden.«

ANZEIGER.

[188] In unterzeichnetem Verlagshandlung ist erschienen

Für alle Kunst- und Musikfreunde wie Verehrer des unsterblichen Tonmeisters

Ludwig van Beethoven

ein prachtvolles Kunst-Gedenkblatt

zu dessen bevorstehenden 100jährigen Geburtstage, nach einem Entwurf von P. Deckers gezeichnet und lithographirt von M. Ulffers, in Aquarellfarben gemalt von Professor Caspar Scheuren; Farbendruck bei artistischem Institut von C. Weiland & Co. in Düsseldorf.

Papiergrösse 25 1/2" hoch und 31 1/2" breit rhein.

Preis Thlr. 2.

In der Mitte des Gedenkblattes befindet sich das in Bronze trefflich ausgeführte Portrait des erhabenen Musikdichters, dasselbe umgebend dunstelland [illegible] allegorischen Figuren und bildlichen Bezeichnung seiner hervorragendsten Schöpfungen.

In Rücksicht auf die hohe Bestimmung des Kunstgedenkblattes ist dasselbe in allen Kunst- und künstlerischen Beziehungen ausgeführt, um einen Ehrenplatz zu finden in jedem Salon oder Zimmer, wo der Musik gehuldigt und der grosse Meister verehrt wird, und dürfte daher wohl in der gesammten Kunst- und speciell in der Musikwelt eine freudige Aufnahme finden.

Ferner erschien in demselben Verlage das

Portrait „Ludwig van Beethoven"

mit Facsimile auf chinesischem Papier, gezeichnet von M. Ulffers.

Papiergrösse 21 1/2" hoch und 17" breit rhein.

Preis Sgr. 20.

zu beziehen durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie direct von

C. F. Calow's Kunstverlagshandlung
Cöln a. Rhein.

---

[186] Neuer Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Richter, E. F., Lehrbuch der Harmonie,
zunächst für das Conservatorium der Musik zu Leipzig bearbeitet.
Achte Auflage. [illegible] 1 Thlr.

[19?] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SONATE

in Gmoll
für Pianoforte
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 105.
Preis 1 Thlr.

SONATE

in Bdur
für Pianoforte
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 106.
Preis 1 Thlr.

---

[186] Für die

Beethoven-Feste.

Ueberall werden Pläne gemacht und Vorbereitungen getroffen, um das Säcularfest von Beethoven's Geburt durch Aufführungen seiner Werke würdig zu begehen. Wenn hierzu die Verwendung von bewährten Ausgaben der Werke die unerlässliche Grundlage ist, so dürfen wir zu solchem Zweck die in unserm Verlag erschienene

Vollständige kritische Ausgabe von Beethoven's Werken,

deren Werth festgestellt ist, empfohlen halten.

Diese Ausgabe enthält sämmtliche Werke in Partitur und Stimmen; es wird sowohl im Ganzen als in Serien, und ebenso wohl jedes Werk einzeln abgegeben. Der Preis ist sehr billig gestellt, von 3 Silbergroschen für den Musikbogen gross Format. Das vollständige 26 Bogen starke Verzeichniss, in welchem die Einzelpreise für Partitur und Stimmen angegeben sind, wird unentgeltlich ausgegeben.

Ausserdem sind in unserm Verlag Klavierauszüge und Arrangements fast aller grössern Orchester- und Gesang-Werke Beethoven's erschienen, welche ebenfalls zu gleichem Zwecke dienen werden.

Indem wir allen Fest-Comités, Concertanstalten, Musikvereinen, Dirigenten, sowie allen Verehrern Beethoven's unsere Ausgabe seiner Werke in Erinnerung bringen, bemerken wir, dass dieselben durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, sowie direct von uns selbst zu beziehen sind.

Leipzig, im Juni 1870. **Breitkopf & Härtel.**

---

[187] Werke von

HECTOR BERLIOZ

im Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Die Sommernächte.

(Les Nuits d'été.)

Sechs Gesänge

von Th. Gautier ins Deutsche übertragen von P. Cornelius
für
eine Singstimme mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte.
Op. 7.
Preis Partitur 1 1/2 Thlr. Klavier-Auszug 1 1/2 Thlr.

Romeo et Juliette.

Sinfonie dramatique
avec Choeurs, Solos de Chant et Prologue en Recitatif choral composée d'après la Tragédie de Shakespeare.
Op. 17.
Arrangement pour Piano par Th. Ritter 1 1/2 Thlr. netto.

OUVERTURE

du

Corsaire.

Op. 21.
Arrangement pour Piano
par
H. G. de Bülow.
à 2 ms. Preis 15 Sgr. — à 4 ms. Preis 1 Thlr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 15 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 29. Juni 1870. Nr. 26. V. Jahrgang.

Ueber harmonische Ausfüllung älterer Clavier-Musik, hauptsächlich bei Ph. Em. Bach.

Von Dr. E. F. Baumgart.

(Fortsetzung.)

Ob die Virtuosen des vorigen Jahrhunderts in der Technik den heutigen das Spiel haben bieten können, wird wohl Jeder entscheiden können, wenn er etwa Em. Bach's Concerte mit denen von Liszt, Chopin, Schumann u. A. vergleicht.

Ich habe mir meine Ansicht über den Einfluss der Technik auf die Satzweise des Bach'schen Claviersatzes hauptsächlich aus den Werken selbst gebildet und kann mir die von Bach empfundene Schwierigkeit nicht überall, aber oft genug erklären, wenn ich besonders die sogenannten Manieren beachte, auf die er bekanntlich ein grosses Gewicht legt. Der geschmackvolle Vortrag derselben und ihre vollständige Beherrschung war so wenig leicht, dass man, nach Bach's Ausspruch, sein Leben lang daran lernen konnte (I. S. 41). Soll man nun die Pralltriller, Mordenten, Vorschläge, die verschiedenen Doppelschläge, die Schleifer, die Anschläge und was uns sonst noch fast auf Schritt und Tritt begegnet, leicht, rund und zierlich herausbringen, während man die Hand voll Harmonie hat und ihr jenes pikanten Zierrat nicht immer die bequemsten Finger verwenden kann, so wird ohne Zweifel noch heut manchem Spieler sich manches Steinchen in den Weg geworfen finden. Und eine zweckmässige Begleitung lässt sich doch nicht so einrichten, dass für alle jene Fälle die Harmonie etwa der linken Hand allein zugewiesen würde. Betrachten wir ein Beispiel. Im zweiten Heft der Sonaten etc. für Kenner und Liebhaber, S. 60, lautet das Hauptthema des *Rondo*

Allegretto.

[Notenbeispiel]

Warum brechen im vierten Takte unmittelbar vor dem Halbschlusse die Terzen der Begleitung plötzlich ab? Hielt es Bach für selbstverständlich, sie hinzuzufügen, wozu gab er sich die Mühe, sie mehr als drei Takte lang hinzuschreiben, und was gewann er, sie zu zwei Tönen zu ersparen? Nun vergleiche man aber dasselbe vielfach variirte Thema in seinen Wiederholungen auf derselben Seite, dann S. 21, S. 22 (in G-dur), S. 24 und 25 — überall genau dasselbe plötzliche Aufgeben der Terzen aus dem rhythmischen Einschnitte! Das ist doch nicht Zufall oder Laune, es muss Absicht sein. Und der Grund dünkt mich auch sehr wohl erkennbar. Er liegt zum Theil in harmonischen Verhältnissen, zum Theil in der Verzierung über dem Schlusstone. Das auf dem vorletzten Basstone d so natürlich scheinende *fis* hätte mit dem vorschlagenden *g* der Melodie eine Dissonanz ergeben, gegen welche ein damaliges Ohr empfindlicher war, als das unsrige, und die sogar verboten wurde. Bach vermeidet sie kurz darauf (Takt 14) auf dem Basstone *cis* ganz eben so sorgfältig. Auf dem Schlusstone *A* wäre die natürliche Begleitung ohne Zweifel gewesen, entweder links

[Notenbeispiel] oder rechts [Notenbeispiel] wobei ich den Vorschlag hinschreibe, wie er zu spielen ist. Das Erstere vermied Bach wohl deshalb, weil die tiefe Lage ihm zu dumpf klang, das Zweite aber, weil die letzte Note mit einem sogenannten prallenden Doppelschlage verziert ist, der durch die hinzugegriffenen Terzen erschwert und behindert würde, zumal da hier durch die Obertaste cis die damals unerlässliche Bindung des Vorschlags mit der Auflösung — dem sogenannten Abzuge — leicht gelitten hätte. Dies wird deutlicher werden, wenn man die Ausführung

der Verzierung [Notenbeispiel] sich vergegenwärtigt,

bei welcher die erste Terz accentuirt, die zweite (sammt der Verzierung) stumpf gebunden angefügt und schwächer angeschlagen sein soll, und wenn man die unter solchen Umständen möglichen Fingersätze probirt. Man wird eine Unbequemlichkeit auch heut noch spüren, und auf den alten Instrumenten mit ihren nicht immer leichten Spielart verdiente diese Unbequemlichkeit vielleicht noch mehr Rücksicht. — Ich glaube, man wird bei aufmerksamer Prüfung nicht selten Stellen finden, wo die Manieren eine einfachere Begleitung veranlasst haben. Beachtet muss

man aber bei der Prüfung dieser Dinge, dass zeitige Umstände ganz besonders nach dem Tempo, die Fälle bedeutend modificiren.

Ich mache mich keineswegs anheischig, überall, wo uns die Lehre des harmonischen Satzes auffallen kann, Bach's Gründe aus solchen oder anderen Umständen zu errathen oder zu beweisen; mit dem vorstehenden Beispiele wollte ich nur zeigen, dass er da, wo eine harmonische Ausfüllung sehr nahe zu liegen scheint, gerade vielleicht sehr gewissenhaft auf theoretische und praktische Eigenthümlichkeiten seiner Zeit Rücksicht genommen hat. Gewiss wird man also zu einem summarischen Verfahren bei der Beurtheilung solcher Dinge nicht berechtigt sein, sondern viel mehr Einzelnes zu erwägen haben, als man gewöhnlich glaubt.

Ueberhaupt aber, wenn von der Compositionsweise selbst betragt, müsste man annehmen, dass Bach völlig ohne Grundsätze, willkührlich, launenhaft, zuweilen schreiblustig und dann wieder schreibfaul mit der Begleitung verfahren sei. Zahlreiche Stellen finden sich, wo selbst dem mässig gebildeten Spieler die einfache harmonische Ausstattung fast ohne Nachdenken in die Finger fallen konnte, und doch ist sie vollständig gesetzt, sogar bei allen Parallelstellen und bei allen Wiederholungen desselben Satzes. Wiederum finden sich andere, wo, ähnlich wie in der früher erwähnten Magnum-Sonate, die Ermittelung der Harmonie auch dem Generalbassisten nicht so gleichweg von selbst einfallen kann. Ich citire hier z. B. aus den Sonaten etc. für Violine und Clavier, Lieferung I, S. 50, Syst. 4, den Takt 4 an; setze aber hinzu, dass solche Stellen seltene Ausnahmen bilden und eben deshalb schwerlich anders gemeint sind, als wie zu deuten. Ihr Charakter scheint mir gerade in dem halb augen Sehen offen der Harmonie zu bestehen, die erst am Schlusse wieder festen Halt gewinnt, weshalb auch dort gewöhnlich Begleitung notirt ist. Viel zahlreicher sind solche Stellen, wo man über das Fundament der Harmonie nicht ohne weiteres einig sein kann, wohl aber über die zweckmässige Gestaltung derselben, ob man z. B. einen Sext-Accord oder Quart-Sext-Accord der Dominante, einen Sext-Accord des verminderten Dreiklangs oder einen Terz-Quart-Accord des Septimen-Accords, einen Vorhalt oder keinen anwenden will, abgesehen von den Fällen, wo man über mehr oder minder enge Zutheilen, über enge oder erweiterte Lage Bedenken haben kann. Dass Emanuel Bach den Alten sie erwähnt [illegible] haben, kann ich nicht glauben. Beispiele anzuführen, unterlasse ich der Raumes wegen, der in Anspruch genommen würde, wenn sie in beweiskräftiger Anzahl beigebracht werden sollten. Der aufmerksame Beobachter wird solche Sorgfalt leicht selbst empfinden, wenn er ein bisschen ernst mitmacht.

Hören wir nun endlich auch die Ueberlieferung des Theoretiker! Hätte man sich die Mühe gegeben, sie etwas sorgsamer zu prüfen, so wäre wohl manches irrige oder problematische Urtheil unterblieben oder vorsichtiger ausgesprochen worden.

Ich habe schon bemerkt, dass in die ganze Frage viel Unklarheit gebracht worden ist, weil man die in den alten Generalbass-Theorien gelehrte Kunst des Accompagnements und die Praxis des Orchester-Cembalisten ohne Unterscheidung auf die Behandlung von Solo-Clavier-Musik übertragen hat. Das ist ein Fundamental-Irrthum. Alle Lehrbücher, die ich einzusehen vermocht habe, sprechen auch nicht mit einer Silbe von einem besonders einzuführenden Accompagnement der Solo-Clavierwerke, und das wäre doch wohl ein entschiedener Mangel jener Unterrichtsbücher, die sonst so ausführlich, ja weitschweifig von der Begleitungskunst handeln, die verschiedensten Fälle sorgfältig unterscheiden, von erfahrenen Männern, zum Theil von renommirten Clavierspielern und Lehrern des Clavierspiels verfasst sind und ausdrücklich alle Zwecke des Accompagnements nach Kräften berücksichtigen wollen. Keins von allen mir bekannten enthält auch nur ein einziges Beispiel von der Begleitungsart, wie sie für die hier in Betracht kommenden Compositionen zu handhaben wäre. Alle haben nur das Accompagniren von Symphonien, Instrumental-Concerten, von Trio's u. dergl., von Chören, Ensemble- oder Solo-Gesang im Auge. Glaubt man wirklich, dass die alten, celebrirten Praktiker eine der allerwichtigsten und alltäglichsten Aufgaben ganz vergessen oder besonderer Beachtung nicht für werth gehalten haben? Das wird Niemand glauben, der jene Bemühungen mitunter pedantischer, aber für das Beste ihrer Kunst unverdrossen treu schaffender Lehrer aufmerksamen gelesen, nicht blos einzelne Stellen bei ihnen nachgeschlagen hat. —

Alle Anweisungen zum Clavierspiel und zum Generalbass machen einen ganz unverkennbaren Unterschied zwischen Generalbassübung und zwischen der Uebung von »Handsachen« oder »Handstücken«, und unter den letzteren verstehen sie Compositionen für Clavier allein, wie Sonaten, Tänze, Rondo, Präludien u. s. w. Ueberall kehrt der gute Rath wieder, der Generalbass-Schüler solle gute Handsachen ausser dem Generalbass üben, damit er Technik und musikalische Anschauung überhaupt gewinne. Ich kann mich hier fast nur Citate allein beschränken; die kaum einen Zweifel darüber lassen, dass für die Handsachen die Generalbass-Kenntniss nicht vorausgesetzt wurde, wohl aber umgekehrt, eine gewisse Fertigkeit in Handsachen galt als die beste Vorbereitung für ein fruchtbares Generalbass-Studium. Andere denke wohl auch heut beim Erfahrenen.

Nur Daube hat — vielleicht um der Besonderheit willen — anderer Meinung. Er sagt (Generalbass i. d. Compos. S. 9b): »Wer nun den *General-Bass* nicht ohne zugleich den *Gebrauch* auf dem *Claviere* erlernen will, der hat nicht nöthig, nach nach alterer Gewohnheit ein oder mehr Jahre mit Erlernung vieler *Suiten* und *Präludien* aufhalten zu lassen; denn diese kan es alsdenn seit hernach Nuts nachholen oder auch bey her führen.« — Dass Daube aber durch seine abweichende Meinung für »die ältere Gewohnheit« Anderer zeugt, ist klar. Er scheint übrigens mit seiner Ansicht ziemlich allein geblieben zu sein.

(Schluss folgt.)

Das Oratorium auf der Bühne.

Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Fortsetzung.)

Einfacher und doch mannigfaltiger, grossartiger und von entschiedenerem Gepräge als die Alexander-Ode, ist **Israel in Aegypten.**[*]) Der erste Theil desselben erzählt den »Auszug« aus dem Lande der Knechtschaft mit biblischen Worten, die theils dem Berichte des Mosesbuches, theils

[*]) Bd. XVI der Ausgabe der Händelgesellschaft.

der poetischen Reproduction einiger Psalmen entlehnt und Unbewusst ist der Text eine einfache Erzählung, in gedrungener Kürze grosse Thatsachen berichtend. Der andere Theil ist als das »Lied Mose« bezeichnet und hat zur Textgrundlage den bekannten Siegesgesang am rothen Meere. Dieser besteht aus directen [illegible] erzählenden Rede. Händel hat aber nicht nur das Lied, sondern auch seine Ueberschrift und dergleichen componirt. Niemand wird nun aus diesem naturgemässen Bestandtheilen der Wortunterlage noch aus der geringsten Verschiedenheit der musikalischen Composition ableiten, oder gar aus dem vorherrschenden Charakter des Textes — also der Erzählung oder, poetisch gesprochen, dem Epischen — eine entsprechende Haltung der Musik nachweisen können. In der Musik steht das Geschehen und Ereignisse in voller Lebendigkeit und hellem Sonnenlicht da wie ein gewaltiges Ereigniss, so hell und deutlich, dass es vor uns ist, dass man mit Vorliebe gerade dieses Oratorium gewählt hat, um es mit Action und Scenerie oder wenigstens mit musikalischen Bildern auszustatten.

Zwei Versuche dieser Art, ein englischer und ein deutscher, die in dieselbe Zeit fallen, obwohl sie unabhängig von einander unternommen zu sein scheinen, mögen hier beschrieben werden.

Den Bericht über das englische Experiment nehmen wir aus einem Buche, welches Victor Schölcher unter dem Titel »*Life of Handel*« 1857 publicirte. Zu dieser Lebensbeschreibung Händel's sammelte ihm ein Rolphino Lacy das musikalische und biographische Material. Lacy war damals Theaterbuchhändler in London in der Strandstrasse (»*Theatrical Booksellers*« was man in London überschrieben). Er stand vor drei oder vier Jahren in grosser Thätigkeit. In jüngeren Jahren war er Musikdirector, auch wohl selbst Theaterunternehmer. Damals wagte er sich an eine Dramatisirung der Händel'schen Oratorien. Wir geben hierüber, was Schölcher nach Lacy's Erzählung und Notizen schreibt:

»Herr Rolphino Lacy fasste einmal den Entschluss, aus Bewunderung Händel's dessen Oratorien in all ihrer dramatischen Gewalt herzustellen durch eine Darstellung mit Action und Costümen. Als ein Mittel den Weg zu finden zu machen, brachte er im Februar 1833 im Covent Garden-Theater die »Israeliten in Aegypten« zur Aufführung, basirt auf den »Moses« von Rossini, in welchem er Chöre aus Händel's Israel in Aegypten mit ihren biblischen Texten einlegte. Ich für mein Theil bin nicht für solche Mischungen [?]; aber »Anwendung« waren der Geschmack des Publikums jener Zeit angenehm. Dieser kühne Versuch von Herrn Lacy erhielt immensen Beifall. Das Publikum lief nach Covent Garden ohne in seinem Gewissen irgendwie beunruhigt zu sein. Die Königin (damalige Prinzessin Victoria) und ihre Mutter, die Herzogin von Kent, waren ebenfalls dort und sagten, die volle Ueberzeugung, dass sie damit keine Sünde begingen. Herr Lacy betrachtete darauf Händel's Jephtha ausgestattet mit verschiedenen bewunderten Compositionen von anderen berühmten Oratorien desselben Meisters. Alles wurde vorbereitet und die erste Aufführung war 19. Februar 1834 (den ersten Mittwoch in der Fastenzeit) angezeigt, als ein Schreiben — ausgehend von dem jungen Lord Belfast, welcher nach dem Herzog von Devonshire Oberhofmarschall geworden war — verursachte, dass die Aufführungen unterblieben. Sir Charles James Blomfield, der damalige Bischof von London, hat der Königin Adelaide seine frommen Scrupel eingeimpft, und der Oberhofmarschall vollführte ihre Befehle. England wünschte Oratorien mit Action; man hatte das im vorigen Jahre erlebt; aber Königin Adelaide und der Bischof von London opponirten, und das Geschehene wurde unmöglich. Zu jener Zeit fanden Concerte mit geistlicher Musik während der Fastenzeit statt, und ein Brief in der Zeitung »Dispatch« an den Bischof von London gerichtet, demonstrirte daraus die Absurdität seines Scrupel: »Ihre Absichten ist, auf geistliche Musik *per se* gerichtet, doch wenn diese mit einer gewissen Quantität profaner Musik gemischt ist, so sind Sie ganz zufrieden. Die Mischung noch heterogener Musikstücke hat mich oft amüsirt, und ich gebe Ihnen hier das Stück eines solchen Programms: ,Engel ewig licht und klar — Sieh mich heute in meinem Hochzeitkleid — Kommt all ihr Seraphim — Auf zum Schlachtfeld! — Und Gott sprach — Pfui! und ich komme bald an dir, meine Schöne.« Auch die meisten übrigen Journale sprachen von der Sache in demselben Tone, z. B.: »Wenn es gut ist geistliche Gesänge zu singen, so müsste die Wirkung auf das Gemüth noch bedeutend erhöht werden, wenn die beschriebenen Gegenstände wirklich verkörpert und dem Auge vorgestellt sind; wenn doch kommt dann wie diese Vorgänge damit in einer unzusammenhängenden, unzusammenhängenden Folge, dagegen alle erhalten, nicht aber, was bisher in unseren Concerten in der [illegible] Vermischung mit Gesängen von ganz entgegengesetztem Charakter, so dass auf ,Ich weiss, dass mein Erlöser lebt' folgt ,Ich weiss ich wär' ein Schmetterling'.« Wieder ein anderes Journal sagt: »Es war ein neues und kühnes Wagniss, einen Theil der Geschichte des alten Testaments zu dramatisiren, und viel ist dafür und dagegen gesagt. Aber wir können keinen irgendwie stichhaltigen Einwand dagegen entdecken; denn wenn wir den Absingen solches Textes wie »Israel in Aegypten« unter uns geduldet haben, dürfen wir unbedingt nichts dagegen haben, dass man die Wirkung desselben erhöht durch Einführung von Scenen, Gewändern und Bewegung. Ist solches bedenklich, dann ist es nicht minder bedenklich, wenn der Chor ,Er sandte Hagel herab' von Männern und Frauen in moderner Kleidung, mit Musikblättern in der Hand und zwischen Musikpulten und Stöcken stehend abgesungen wird, als wenn bei dem Sänger englische Action einzelner Personen, die wie alte Aegypter gekleidet sind und sich vor den Thoren von Memphis bewegen. Wenn ein Sänger sich nicht kleiden und benutzen darf als Moses, warum hat man ihn dann jemals gestattet als Moses zu singen? — Gedanken so treffend wie diese wurden populär, aber die Oratorien mit Action wurden nichts destoweniger unterdrückt, weil man dafür hielt, dass sie das religiöse Gefühl des Volkes verletzten.« (Schölcher, *Life of Handel* S. 113—114.)

Wie man sieht, ist der Franzose Herr Schölcher ebenfalls ein Advocat des Bühnenaufführens der Oratorien. Das ganze damalige Londoner Vorgang muss uns jetzt sehr fremdartig berühren. Es handelte sich lediglich um eine religiöse Angelegenheit, die künstlerische Seite der Frage scheint keinem der Betheiligten sichtbar geworden zu sein. Dies ist aber nicht der erste Fall, wo die Geistlichkeit mit ihrer Scrupel für die Kunst eine schützende Decke war. Bessere Aufführungen — namentlich vollständige Gesammtaufführungen der Oratorien — in entsprechenden Räumen haben dann auch den Sinn der englischen Zuhörerschaft soweit geläutert, dass man bis [mit wenigen Ausnahmen von Acis und Galatea] ganz wieder auf die Bühnenaufführung zurückgekommen ist und die Beibehaltung der Oratorienaufführungen mit Action sogar (wie seiner Zeit der Kalkbrenner im Athenäum bei Schil-

chel's Biographie) als den stärksten Beweis eines mangelnden Sinnes bei solchen Urtheilen ansieht.

Zwischen jenen beiden Londoner Fastenunternehmungen in der Mitte steht eine deutsche Aufführung desselben Oratoriums, die uns durch den Ort und die Betheiligten doppelt merkwürdig sein muss. Im Herbst kam der Kronprinz, nachheriger König Friedrich Wilhelm IV., nach Düsseldorf. Die Maler und Musiker, Bendemann und Mendelssohn an der Spitze, gaben ihm ein Fest, über welches wir Mendelssohn's ausführliche Beschreibung besitzen.

»Das Fest (schreibt Mendelssohn am 26. Oct. 1833 an seine Schwester nach Berlin), welches ihm gegeben wurde und an dem ich, außer Besorgung einiger alten, durch Verse zu verbindenden Transparente, den Israel in Aegypten mit lebenden Bildern vorgeschlagen hatte, will ich Dir beschreiben. — Es war im grossen Saale der Akademie, wo eine Bühne aufgeschlagen war. Davor stand in zwei Halbkreisen das Doppelchor um meinen englischen Flügel (etwa 90 Singende im Ganzen) und dann kamen die Sitze für 400 Zuschauer. B... machte in mittelalterlichem Kostüm den Erklärer des Ganzen, und hatte auf recht geschickte Weise in Jamben die disparaten Gegenstände zu vereinigen gewusst. Es zeigte drei Transparente, erstens die Menschheit nach Dürer; dann wurde in sehr weiter Entfernung von Männerstimmen eine Motette von Lotti gesungen. Dann den Raphael, dem im Traum die Maria erscheint, dazu das Ol ...ancherino (ein gewöhnliches Lied, das die Leute aber immer weinen macht). Drittens der heilige Hieronymus in seinem Zelt, mit einem Liede aus Weber: »Hör' uns, Wahrheit!« Das war der erste Theil. Nun kam der eigentliche Kern. — Wir fingen Israel in Aegypten unten an. Du kennst wohl das erste Recitativ und wie der Chor sich so nach und nach erhebt, erst die Alte allein, dann immer mehr Stimmen dran, bis an der stärksten Stelle mit den einzelnen Accorden, so schreien sie in ihrer harten Knechtschaft (g Moll): da ging der Vorhang auf, und war das erste Bild: Die Kinder Israel in der Knechtschaft, von Bendemann gezeichnet und gestellt, worin der Moses, ganz versunken und apathisch vor sich hinsehend, neben ihm ein Alter, der unter der Last seines Balkens eben zusammensinkt, während sein Sohn sich bemüht, ihn ihm abzunehmen; einige schöne aufgehobene Arme im Hintergrunde, vorn noch ein paar weinende Kinder, das Ganze recht zusammengedrängt wie ein Bild in Flüchtlinge. — das blieb nun stehen bis zum Schlusse des ersten Chores, wo dann in demselben Moment der Chor in C moll endigte und der Vorhang vor dem hellen Bilde sich schloss. Einen schönern Effect als den habe ich selten gesehen. — Nun sang der Chor die Plagen, Hagel, Finsterniss, Erstgeburt, ohne Bild, aber beim Chor: Aber mit seinem Volke zog er hindurch gleichwie ein Hirt, ging der Vorhang wieder auf, da schritt Moses mit aufgehobenem Stabe voran, und hinter ihm in lustiger Verwirrung alle dieselben Figuren, die im ersten Bilde getrauert hatten, alle aufgebrochen, alle mit Gold und silbernen Gefässen beladen, namentlich war ein junges Mädchen hübsch, die mit ihrem Wunderstabe eben aus den Coulissen kam und über die Bühne schreiten wollte (auch von Bendemann). Dann kamen wieder, ohne Bild, die Chöre: Aber die Fluthen..., Er gebot es, die Tiefe deckte sie, Deine Rechte, o Herr, und dann das Recitativ. Und Mirjam die Prophetin, an dessen Schluss der Solo-Sopran eintritt. Vor dem Eintritt ging das letzte Bild auf: Mirjam und der Handpauke lobsingend, andere Mädchen mit Harfen und Zithern, hinten vier Männer mit Posaunen nach allen Richtungen hingestellt, dann wurde hinter der Scene das Sopransolo gesungen, als ginge es vom Bilde aus, und wo der Chor *forte* eintritt, waren auf der Bühne wirkliche Posaunen und Trompeten und Pauken aufgestellt, die fuhren hinein wie ein Donnerwetter. Händel hat es offenbar darauf angerichtet [!], denn er lässt sie nach dem Eintreten durchpausiren[*]), bis sie am Ende zum Chor, wo die Instrumente wieder kommen, wieder aufgehen, und so beschlossen wir den Theil. Dies letzte Bild war von Hübner und gefiel mir sehr. — Die Wirkung des Ganzen war unbeschreiblich schön. Wäre Prätension drin gewesen, so könnte wohl mal dagegen zu sagen sein, aber es hatte etwas Gesellschaftliches, nichts Öffentliches an sich, und so glaube ich kaum, dass sich ein gleich schönes Fest wieder erfinden lässt. Die Sachen, die nun folgten, waren ein lebendes Bild von Schadow gezeichnet und gestellt, Loretto von Madonna, von den Genien der Poesie, Skulptur und Malerei umgeben, die ihm Dante, Raphael, Michael Angelo und Bramante zuführen, mit einer Notizensendung auf den Kronprinzen und einem Schlusschor, und dann als zweite Abtheilung das komische Scenarium aus dem Sommernachtstraum, von den Malern aufgeführt — aber es wollte mir auf unseren zweiten Theil nichts mehr recht schmecken, weil der so schlagend gewesen war.«

Hiermit sind wir nun nach Düsseldorf, von wo wir ausgingen, zurückgekehrt, und die Frage des Herrn Müller von Königswinter, ob auch Händel'sche Werke sich für derartige Bilder-Experimente eignaten, hat ihm Mendelssohn selber beantwortet. Wir könnten nun diesem Versuch gegenüber alles wiederholen, was im Laufe der gegenwärtigen Untersuchung vorgebracht ist, aber hoffentlich ist es unnöthig. Hoffentlich sehen selbst die Schwärmer Mendelssohn's ein, dass Klarheit in ästhetischen Dingen nicht seine Stärke, sondern eine gewisse Gedankenconfusion ihm eigenthümlich und bei seinem lebhaften Naturell auch schwer zu überwinden war. Scrupel regten sich in ihm allerdings, er meint aber, es sei eine Privatsache gewesen, ohne Prätension. Aber die Prätension hatten sie doch jedenfalls, nichts Grundverkehrtes unternommen zu haben.

*) Händel's drei (nicht vier) Posaunen gehen durch die ganze Partitur! Mendelssohn kann ja diese gar nicht.

(Schluss folgt.)

Das 47. niederrheinische Musikfest in Aachen, dem Andenken Ludwig van Beethoven's gewidmet,

den 5., 6. und 7. Juni 1870.

(Fortsetzung.)

Der erste Tag also brachte zwei Hauptwerke Beethoven's verschiedener Gattung: die *Missa solemnis* und die *Sinfonia eroica*. Die erstere wurde zum dritten Mal auf den Musikfesten aufgeführt, in Aachen selbst zum zweiten Male, da war auch 1861 dort gesungen worden. Sie ist bekanntlich unter den Chorwerken Beethoven's das grösste, und er hat sie selbst für das gelungenste seiner Werke erklärt. Allerdings hat er keinem anderen Werke eine so lange Zeit gewidmet, vom vollständigen war er mit demselben beschäftigt (sie gelangte erst 1823 zur Vollendung, während sie anfänglich für die 1820 stattfindende Inthronisation des Erzherzogs Rudolph zum Erzbischof von Olmütz bestimmt war) und er hat auch in diesem

Zeitraum ausser den drei Claviersonaten Op. 109, 110, 111 nichts Grösseres von Erheblichkeit zutage gefördert. Was konnte er mit jener Aeusserung meinen? da er doch die formelle Vollendung seiner bisherigen Arbeiten dadurch schwerlich übertreffen glaubte. Sicherlich wollte er nichts Anderes sagen, als was auch wir beim Anhören dieses einzigen Werkes empfanden: dass die Durchdringung von Gehalt und Form, von Wort und Ton, die freie, ungehinderte Aeusserung des innersten Empfindens und die Ablösung derselben zu reiner Schönheit der Tongestaltung ihm allgemein so gelungen sei wie hier. Das Werk, von den Beethovenverehrern immer mit Scheu und begeisterter Hingabe betrachtet, hat sich in den weiteren Kreisen nur langsam Bahn gebrochen, so wenig es seiner vollen Würdigung im Wege stand, dass jene in erster und ungewöhnlichen Gebilden der späteren Beethoven'schen Muse betrachtet wurden. Erkennen wir in diesem als Grundzug nicht aus einer aus der Abgeschiedenheit im äusseren Leben hervorgehende intensive Steigerung des Innerlichen und eine darin begründete, alles Frühere überbietende Tiefe, Gewalt, Innigkeit und Wärme, wie sie in den späteren Sonaten, den grossen Quartetten, der neunten Symphonie uns unwiderstehlich lockt und die unser Gemüth ganz durchdringt, auch wo einmal der Ausdruck derselben dahin drängt, zu zerbrechen und ganz neue kühne Wege zu gehen versucht: so haben wir ungefähr den Standpunkt bezeichnet, den unsere Beurtheilung auch der grossen Messe gegenüber einnimmt. Als kirchliche Musik, diesen Begriff im alten Sinne genommen, wird sie kaum mehr gelten können, nicht so sehr wegen ihrer grossen Ausdehnung, denn man könnte sich ja den Gottesdienst einmal so ausgedehnt denken, dass sie noch in demselben Platz fände, sondern vielmehr wegen ihres mehr ungebundenen Grundwesens, vermöge dessen sie als der volle Ausdruck der ganzen Empfindung des Künstlers ebenso die volle Hingebung der ganzen Empfindung des Hörers verlangt, wie das der Gottesdienst in seiner Weise auch thut; die Bedeutung einer Musik als Schmuck einer anderen Handlung ist hier völlig durchbrochen, sie will auf sich selbst stehen, selbständig empfunden und genossen werden. Indem Beethoven sagte, sie könne auch als »Oratorium« gebraucht werden, hat er dies deutlich genug bezeichnet. Dafür aber haben wir ein Werk, welches die beiden Eigenschaften schöner Tongestaltung und grosster, unmittelbarer Ausströmung der Empfindung in einer Vereinigung zeigt, wie es vielleicht in keinem zweiten der Fall ist. Der Componist hat die Worte des Textes ihrem religiösen Gehalte nach ganz in sich aufgenommen und mit der überraschendsten Wahrheit allem, was sie ihm waren und sagten, ausgesprochen. Ein Künstler wie Beethoven, so streng in seinen Forderungen an sich selbst, so klar über die Ziele seiner Kunst, konnte durch diese Vertiefung in sich nur nach den Mitteln mehr erlangen, die ergreifendste Wirkung auszuüben, und er war gegen die Gefahr geschützt, einer falschen Subjectivität zu weiten Spielraum zu gewähren, die man nicht da wird finden wollen, wo er von der für die Composition der Messe ausgebildeten Ueberlieferung abweicht, die eben für ihn nichts Bindendes hatte. »Von Herzen! zum Herzen möge es gehen« — diese dem *Kyrie* beigeschriebenen Worte umfassen die Beurtheilung der ganzen Messe. Und eine wie tief und voll dem Herzen entströmende Empfindung spricht sich in diesem *Kyrie* aus! welche Gewalt, ja? welche rührende Hingabe der Bitte in dem ersten und letzten Theile, welches drängliche Flehen in dem *Christe!* und wie ist alles in die höchste Schönheit des Klanges getaucht, so dass, während die Form überall gewahrt und erfüllt ist, wir derselben im Ganzen völlig vergessen — das Höchste, was wir von der Form des Kunstwerkes verlangen können. Welche tiefe Andacht, welche erhabene Verklärung, welche entzückende Anmuth durchzieht ferner das *Sanctus* mit dem *Benedictus!* und wenn wir die überraschende Wahrheit und dabei die völlige Neuheit der Auffassung betrachten, so steigert sich unsere Bewunderung nur immer mehr, der fühlende, denkende, gestaltende Künstler erhebt sich zu immer grösserer Höhe. In Wahrheit, wir wüssten dem nicht zu widersprechen, welcher in diesen Sätzen das Höchste, was dessen mehr würde, was deutsche Tonkunst je hervorgebracht. Aber auch in den anderen Sätzen haben die gleichen Eigenschaften gleiche Erfolge hervorgebracht. Welcher andere Componist hat z. B. das *Gratias agimus*, das *Miserere nobis*, das *Et homo factus est*, das *Dona nobis pacem* gleich wahr und gleich tief aufgefasst? obgleich wir anfangs diese einfachen, unmittelbar eindringenden Weisen nur ähnlich gehört zu haben meinen, erscheinen sie doch nach näherem Eingehen so natürlich, dem Sinne so entsprechend, dass wir uns dieselben kaum mehr anders denken zu können meinen. In den beiden längeren Sätzen *Gloria* und *Credo* erzeugt der reiche Inhalt einen vielfachen Wechsel der Stimmung, der bei dem intensiven Ausdrucke des Einzelnen nicht selten überrascht und dem ersten Verständniss Schwierigkeiten bereitet; der künstlerischen Beurtheilung wird die in der Sache liegenden Umstände, sowie die einheitliche Strömung des Ganzen nicht übersehen; in der übermässig langen Ausführung der Schlusschöre vielleicht eine Andeutung jener Subjectivität wahrnehmen, die der spätere Beethoven mitunter zeigt; dafür aber durch die Herrlichkeit des Einzelnen (wir erinnern an das *Gratias* im *Gloria*, an das wahrhaft überirdische *Incarnatus est* und das *Crucifixus* im *Credo*) völlig entschädigt werden. Das einzige Stück des Werkes, die uns vom künstlerischen Standpunkte ernstere Bedenken erregt, ist das Recitativ im *Agnus Dei*. Wie überwältigend und tief empfunden diese Angstrufe auch das Gemüth bergkrönen, als feiner unserer Ueberzeugung nach nicht nur aus dem Stile des Kirchlichen, welcher [illegible] oben hier nicht auszulegen ist, sondern aus der Grundfarbe des *Agnus Dei* selbst und heben die Einheit desselben in unvermittelter Contraste auf. Was soll dem Menschthum den Charakter des Feindlichen geben? die Musik kann dies überhaupt nicht, und indem Beethoven hier symbolische Musik macht, hat er subjectiven Versuchen Späterer ein bedenkliches Beispiel gegeben. Ähnlich dem »Freunde, nicht diese Töne«, von dem wir auch nicht wissen, wo seine künstlerische Berechtigung zu finden ist, so wenig wir uns dem Eindrucke entziehen können, wenn es erklingt!

Doch wo gerathen wir hin? wir wollten von der Aufführung der *Messe* reden; wir konnten uns nicht enthalten, dabei unserer Bewunderung für dieses Wunderwerk kurzen Ausdruck zu geben, und gestatten uns demselben sogar Bedenken anzufügen, die Manchem wohl als Ketzerei ausgelegt werden. Mag man! wir scheuen uns nicht bei dem grossen Meister, der uns überhaupt musikalisch empfinden gelehrt hat, einzugestehen, dass wir seinen Intentionen nicht in allen Wegen folgen können, und sprechen das um so mehr aus, als wir unsere Unbefangenheit nicht in Zweifel gezogen sehen möchten.

Die *Missa solemnis* bietet der Aufführung ganz ungewöhnliche Schwierigkeiten durch den schnellen Wechsel der Tempi und Rhythmen, die Anforderungen der Auffassung, die technischen Schwierigkeiten der Gesangsfiguren; in letzterer Beziehung ist namentlich der Schlusssatz des *Credo* ein fast unausführbares Stück für gewöhnliche Chöre. Durch die umsichtige Vorbereitung durch Herrn F. Brunning gingen sämmtliche Chöre fest und sicher; der Gesammtklang war ein mächtiger und ergreifender; an einzelnen Stellen übertäubte allerdings die Gewalt des Blechs den Klang der Stimmen, wie z. B. der Einsatz des *Gloria* durch den ich absolut nicht zu hören war. Die Wahl der Tempi konnte stellenweise Bedenken erregen, und es machte sich in denselben eine gewisse Unsicherheit bemerkbar, welche auf die Wirkung einzelner Stücke nicht

eben Einfluss bleiben konnte. Die Solisten trugen an ihrer Stelle ganz wesentlich zum Gelingen bei. Denselben ist es bei einem Werke mehr als in irgend einem andern die Aufgabe der Selbstbeherrschung, der Unterordnung unter das Ganze gestellt, welches trotzdem an ihre Kunst und an ihre geistige Auffassung die höchsten Anforderungen stellt. Es bedarf keines Wortes, dass Frau Joachim dieser Forderung in der übervollendetsten Weise genügte, von dem ersten *Eleison* an, welches sie mit der wärmsten Empfindung vortrug, durch alles Einzelne hindurch war ihr Vortrag beseelt und wahr, ihre Darstellung war recht eigentlich die Stütze des Ganzen. Neben ihr leistete auch Herr Vogl in Auffassung und Vortrag einzelner Stellen Vorzügliches, und auch die Uebrigen halfen ein wahres und wahrhaftes Ensemble herzustellen. Mit vieler Empfindung trug Herr Bletzacher das *Agnus Dei* vor, auch die prächtige Stimme von Fräulein Orgeni, wenngleich meist im Verhältnisse zu den übrigen zu schwach, berührte sehr angenehm, und die glockenreine Höhe kam vielen der höheren Stellen herrlich zu Gute, nur hatte man im Ganzen das Gefühl, dass sie die musikalischen Schwierigkeiten eines Werkes, welches ihr früher vielleicht nicht [illegible] war, erst jetzt nach eifrigem Studium überwunden hatte, am Standpunkt, von welchem die freiere geistige Durchdringung erst ausgegangen hat.

Ueber das zweite Werk des Tages, die *Sinfonia eroica*, wird man von uns hier keine weitere Analyse erwarten, zu welcher überhaupt ein derartiger Bericht der Ort nicht ist. Die Wahl des Werkes, in welchem Beethoven zum ersten Male in der ganzen Herrlichkeit seiner Schöpferkraft auftritt, worin die Gewalt des Gedankens und die Gluth der Empfindung zuerst in einer bis dahin ungeahnten Weise walten und menschlichem Ringen, menschlichem Schmerz und wieder Hoffnung und festem, unerschütterlichem Vertrauen in unvergänglichen Zügen ausgeprägt haben — diese Wahl konnte nicht glücklicher sein. Mit Freuden konnte man gewahren, wie tief begründet die Verehrung für dieses Werk im Herzen der Zuhörer ist; wir haben selten ein so gespanntes, angestrengtes Verfolgen der Einzelheiten, selten einen so spontan und ohne jede Nöthigung hervorbrechenden Beifall nach allen einzelnen Sätzen wahrgenommen. Derselbe war aber auch kaum jemals so wohl verdient wie diesmal; es war eine Aufführung, die man geradezu als musterhaft bezeichnen muss. Die herrliche Besetzung des Quartetts, die ausgezeichneten Kräfte an den Blasinstrumenten wirkten zusammen, um auch die verborgensten Intentionen des Componisten zu deutlicher Erscheinung zu bringen (die Hornstelle glückte vorzüglich bei doppelter Besetzung der Hörner); die Nüancirung vom leisesten pianissimo bis zur grössten Kraft war unübertrefflich, aber was mehr ist, alle Mitwirkenden lebten und webten in dem Werke, jeder Einzelne trug dazu bei, um den geistigen Gehalt zu erfassen und darzustellen, und so hatte unter Lachner's ausgezeichneter begeisternder Leitung die ganze Darstellung einen Schwung, wie er eben Beethoven's allein würdig ist, wie man ihn aber häufig vergebens sucht.

Wir kommen zum zweiten Tage, welcher zuerst Beethoven's Ouvertüre zu Leonore und dann Händel's Oratorium Debora brachte. Die Beethoven'schen Ouvertüren bilden ein wesentliches Moment in seiner Production; sie sind als Symphonien im Kleinen zu betrachten, auch sie breiten der Phantasie des Hörers Bilder von so ergreifender Macht, führen ihm so viel in den Regungen des Herzens begründete Kämpfe vor Augen, dass der Meister in der Beschränkung auf die kleinere Form nur um so grösser erscheint. Wer kann sich dem Anschauen des gewaltigen Seelenkampfs in der Musik, welcher sich in der Leonoren-Ouvertüre vor dem geistigen Auge entrollt, entziehen! wer der überhaupt musikalisch empfinden kann, wird nicht aufs tiefste erregt durch die schöne Darstellung der zaghaften Ungewissheit im Anfange, der Gewalt, mit welcher das Resultat auf uns eindringt, das zu dem entscheidenden Entschlusse führt, der langsam sich bahnenden Hoffnung, der steigenden Unruhe und Seelenangst, der mit heftigstem Entsetzen sich plötzlich entladenden neuen Hoffnung und der von nun unaufhaltsam siegenden Freude der Rettung. Das wird wegen des [illegible] *subject* in Empfindungen, die man an das Werk heranbringt. Wir stimmen hier nicht für den, welcher das Kunstwerk stets nach seinem technischen Bau zu betrachten wünscht, glauben wir, diese sich die Analyse in einer vollkommenen Weise führen. Aber der Umstand, dass neben der strengen formalen Vollendung das Instrumentalwerk auf Alle eine so bestimmte geistige Anregung [illegible] ausübt, mag damit wohl sich bei Verschiedenheit einen auch noch so verschiedenen Ausdruck [illegible], so ist doch die stutzig machen, welche der Instrumental-Musik einen höheren Inhalt absprechen wollen. Die Aufführung war, wie man von dem Orchester nicht anders erwarten konnte, eine präcise und im höchsten Grade belebte, und gerade hier verdienen die Ausführenden das besondere Lob, nicht gewankt zu haben, wo die früher erwähnte Ungleichheit der Tempoannahme innerhalb des Stückes gerade hier hervortrat. Mit dem Trompetensolo machte man [illegible] Versuch hinsichtlich der Aufstellung, die [illegible] so entfernt war, [illegible] nicht [illegible] sondern poetisch wirken. Beethoven wollte wohl, dass es aus der Ferne gehört werde, er wollte aber doch vor allen Dingen, dass es gehört werde.

Nun folgte Händel's Debora. Allbekannt ist die bewundernde Verehrung, mit welcher Beethoven die Muse Händel's betrachtete, schon darum war die Wahl eines Händel'schen Werkes bei der Beethoven-Feier eine sehr glückliche, auch wenn nicht gerade Händel durch die Gewalt seiner Chöre der für die grössten Musikfeste fast mit Nothwendigkeit gegebene Componist wäre. Das Oratorium Debora war dem Vorberichte zufolge gewählt worden in Erinnerung an das Aachener Musikfest des Jahres 1834, wo dasselbe ebenfalls und zwar zum ersten Male in Deutsch und zur Aufführung gebracht worden war. Wie uns Chrysander belehrt, war Debora das zweite in der Reihe der biblischen Oratorien Händels und folgte der 1720 geschriebenen, 1732 wiederumgearbeiteten Esther im Jahre 1733. Der Text, nach dem Buche der Richter (4. 5) von Humphreys geschrieben, bietet, auch von der Wahl gerade dieser Erzählung abgesehen, manche Mängel, welche namentlich in der ungenügenden Durchführung der Charaktere beruhen. Händel lässt uns freilich die Schwächen des Textes vergessen. Wenn hervorgehoben wird, dass Debora in Hinsicht auf die dramatische Behandlung sich bereits hoch über das frühere Werk erhebt, und den grösseren Oratorien der letzten Zeit schon ganz ebenbürtig zur Seite steht, so ist hier in erster Linie an die grossartigen Chöre zu denken, welche in ihrer Ausführung für vier, fünf bis acht Stimmen die ganze Gewalt Händel'scher Chöre zeigen, sei es, dass sie den Zorn Gottes anrufen, oder zum Kampfe ermuntern, oder in ernster Bitte Beistand erflehen, oder den Dank für den errungenen Sieg darbringen. Was aber hervorzuheben ist, zeigt sich schon hier die nachdrückliche Kraft in der Charakterisirung einander gegenüberstehender Charaktere. In treffenden Zügen ist der hochmüthige und heftige Wahn der Baalspriester den Israeliten gegenüber gezeichnet. Aber auch im Kleinen gestiegen bieten in diesem Oratorium eine Reihe eigenthümlicher Schönheiten: die tiefdurchdachte ernste Haltung des Recitativs, namentlich wo es der Träger der Debora's Seherspruchs ist, die treffende Charakteristik und der hohe melodische Reiz der einzelnen Arien und Ensembles, alle diese und sonstige Vorzüge, deren Ausführung einer berufeneren Feder gebührt, stellen das Werk ohne Frage

in die erste Linie unter den Händel'schen Oratorien. Welche Anmuth und welche Frische des Ausdrucks zeigt nicht das Duett zwischen Barak und Debora (Nr. 4), welche hinreissende Kampfesfreudigkeit die Arie Barak's, in welcher schön und männlichen Weise stellt sich Abinoam dar — und so würde man noch vieles Einzelne hervorheben können, wenn hier Raum dazu wäre.

(Schluss folgt.)

Henriette Hendel-Schütz.

Ueber diese merkwürdige Künstlerin, deren Name, Leistungen und Lebensschicksale einst Allen bekannt waren, die aber nun ziemlich vergessen ist, sind von einem ungenannten jüngeren Freunde »Erinnerungen« erschienen, denen eigene von ihr hinterlassene Aufzeichnungen zu Grunde liegen. (Darmstadt, Zernin 1870.) Diese Aufzeichnungen dictirte die genannte Frau in ihrem Alter unter Schmerzen in die Feder, um die Lügen des Conversationslexikons zu berichtigen. Ihr Leben war allerdings interessant und wechselvoll genug für Märchen.

Henriette Schüler wurde am 13. Februar 1772 zu Döbeln in Sachsen geboren. Ihr Vater war ein nicht talentloser Schauspieler und sie wurde für denselben Stand gebildet. Als Henriette zwei Jahre alt war, betrat sie zum ersten Mal die Bühne, über welches Debüt die Künstlerin selber folgenden ergötzlichen Zug berichtet hat: »Es war in einer Oper ,die Jubelhochzeit'. Die Soufleuse (ein blasses Clärchen) kam oft zu meinen Eltern, mein Vater sang ihr dann allemal ein Liedchen mit dem Refrain:

> Nun mein liebes Clärchen
> Mit den gelben Härchen
> Wann werden wir denn ein Pärchen?

Mein Vater trug mich auf die Bühne und stellte mich vor den Jubelgreis hin, ich aber kaum die Souffleuse ersehend, nahm mein Schürzchen in die Hand, tänzelte vor ihr her und sang: ,Nun mein liebes Clärchen etc.' zum grossen Halloh der Zuschauer und zu noch grösserer Bestürzung meines Vaters.« (S. 8.)

An ihrem vierten Geburtstage erhielt Henriette ihre erste Musikstunde von Georg Benda, dem bekannten Kapellmeister des Herzogs von Gotha, dem Componisten der früher viel gegebenen Oper »Medea«, des Melodrams »Ariadne auf Naxos«, des Monodrams »Pygmalion« und vieler anderer Bühnenwerke. Auch der Tanzunterricht begann an demselben Tage, und von jetzt an wurde sie regelmässig in dem Ballet verwendet, ausserdem übernahm sie Kinderrollen und verrieth frühzeitig ihr ungewöhnliches Talent. Ihre erste Kinderrolle war der vom Knabe in Gotter's »Medea«, — demselben Drama, in welchem sie später die Titelrolle sehr oft gab und sowohl den Triumph der rhetorischen wie mimischen Kunst feierte. Unter Leitung des altbekannten Berliner Professors Engel studirte sie Sprachen, selbst die alten, ferner Declamation, Verskunst, Musik, Geschichte und mit Vorliebe Mythologie. Dieser Unterricht dauerte mehrere Jahre und wurde von beiden Seiten mit grossem Eifer betrieben. Engel's Hauptwerk »[illegible]« an einer Mimik. In dieser Schülerin erzog er sich den glänzenden Beleg zu seinen Theorien. Zu einer Jungfrau von seltener Schönheit herangeblüht, beschäftigte sie sich besonders mit dem Schauspiel, aber auch die Oper blieb ihrer Thätigkeit nicht fremd: Zerline in Don Juan und ähnliche Partien waren ihre Hauptrollen.

Mit 16 Jahren wurde sie die Frau des Tenoristen Eunicke, aber es herrschen Umstände, bald ward die Ehe nicht lange vor 1803 verheiratete sie sich mit dem Arzt Dr Meyer, was von noch kürzerer Dauer war. 1805 nahm sie in Stettin den Militärarzt Dr. Hendel[*], der aber schon nach sieben Monaten ein Opfer seines ärztlichen Berufs wurde. In Halle lernte sie den Professor F. J. Schütz kennen und nahm ihn. Jetzt zog die nun berühmte Frau mit Vorstellungsreisen mit diesem Gatten durch Europa. 1830 endlich trennte sie sich von Schütz, der in diesen »Erinnerungen« schlecht wegkommt und allerdings kein Tugendmuster war.

Gross, wohl unübertrefflich war sie in den plastischen Attitüden. Diese hatte Lady Hamilton (bekannt aus Goethe's Ital. Reise und später als Nelson's Geliebte) eingeführt, die Hendel-Schütz lernte die Abbildungen davon 1794 in Frankfurt durch einen Maler kennen und bei ihrer guten Vorbereitung durch Engel und Kenntniss der Alten leistete sie in der Reproduction der Antike das Ausserordentlichste. Es existirt ein grosses Werk hierüber: »Pantomimische Stellungen von Henriette Händel. 26 Blätter nach der Natur gezeichnet von Joh. N. Peroux, in Kupfer gestochen von Heinr. Ritter, nebst einer historischen Erläuterung von Geh. Legationsrath Vogt. Frankfurt a/M. 1809. Fol. (Preis 3 Louisd'or.)« Sie war so zuverlässig in diesen Sachen, dass sie, als 1842 durch König Friedrich Wilhelm IV. die »Antigone« (mit Mendelssohn's Musik) auf die Bühne gebracht wurde und sich über die Art der Aufführung antiker Dramen ein Federkrieg entspann, ein Gutachten und Vorschläge darüber abfasste. »Welche dramatische Künstlerin der Gegenwart wäre wohl zur Abgabe eines solchen Gutachtens befähigt?« fragt der Herausgeber mit Recht. Aber es hat der männliche Theil unserer Theaterhelden würde hier schlecht bestehen.

Die Hendel-Schütz ist für musikalische Kreise dadurch noch eine interessante Persönlichkeit, dass sie wahrscheinlich zuerst eine musikalische Begleitung zu ihren lebenden Bildern anwendete. Es war Kaufmann in Dresden, der Erfinder des sogenannten akustischen Cabinets, welcher ihre Stellungen zuerst mit einem Harmonium begleitete. Seit der Zeit haben wir lebende oder durchaus gemachte Bilder mit mehrstimmigem a capella-Gesang, wie z. B. vom Berliner Domchor und dem Cölner Männergesangverein zu den Bildern der Düsseldorfer Maler. Aber so sehr dies noch bewundert und gepriesen wird, selbst von Musikkennern, die als Autorität gelten (wie denn der verstorbene Prof. L. Bischoff dergleichen sehr zu rühmen pflegte), so können wir doch keineswegs, wie der Herausgeber meint, zugestehen müssen, »dass eine edlere und eindrucksvollere Verbindung zweier Künste kaum denkbar ist«. (S. 60.) Es ist vielmehr nichts — dieses musikalische Bilderwerk — als das sich Breitmachen der Unkunst mit künstlerischen Mitteln.

Diese merkwürdige Frau starb im Jahre 1849, was wir aber nicht aus dem anonymen Erinnerungsbüchlein, sondern lediglich aus dem Conversationslexikon ersehen können. Der Herausgeber sagt nur, er habe sie 1848 zuletzt gesehen und bald hernach sei sie gestorben! Das ist allerdings eine bequeme Art, Erinnerungen zu publiciren.

---

[*] Der, wie wir hier beifügen, aus Halle stammte und zu einer Seitenlinie von Händel's Familie gehörte. Diese Linie schrieb ihren Namen Hendel.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur Wilhelm Werner in Leipzig

Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5 Thlr. [illegible]

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 6. Juli 1870. **Nr. 27.** V. Jahrgang.

Ueber harmonische Ausfüllung älterer Clavier-Musik, hauptsächlich bei Ph. Em. Bach

Von Dr. E. F. Baumgart.

(Schluss.)

Andr. Sorge (Vorgemach zur Compos. I, S. 5) spricht von den Requisiten eines Generalbass-Schülers: »Ich werde du — annehmen, dass du verschiedene Hand-Sachen, die vor's Clavier von guten Meistern gesetzet sind, worunter meine in Kupferstich herausgegebene Clavier-Sachen als Sonatinen, Praeludia, Toccaten, Fugen, Suiten etc. hoffentlich nicht die schlechtesten seyn werden, so gut du kannst in die Faust [illegible] gebracht [illegible], es geschehe nun ehe du den General-Bass anfängest zu erlernen, oder indem du schon damit beschäftiget bist. [illegible] dass der Schüler auf Uebung von Handsachen allein so viel Zeit zu verwenden, wie auf den Generalbass und unterstützt es mit durch das, was der gelehrte und berühmte Capellmeister Herr Mattheson in seiner kleinen Generalbass-Schule p. 48 u. [illegible] hiervon schreibet. Dort kommt es [illegible] alle die zu Wercke, welche das singende Wesen nur beyher führen oder wohl gar nachholen wollen. (Das [illegible] zu deutlich.) »Der Generalbass selbst muss beyher gelehret, und anderes recht angefangen werden, wenn man schon ... Melodien und deren Zusammenhang begriffen hat, auch solche mit einer [illegible] Art herausbringen weiss. Von den [illegible] Sonaten ... den Mattheson hiermit verbeimt, genügt es nur den sechsten zu erwähnen: »Zum sechsten werden die meisten und gewöhnlichsten Griffe, nebst allen Tonen und deren Haupt-Accorden bereits [illegible] vorgehen es seyn.« — An einer späteren Stelle (III, 434) sagt Sorge: »Dass man in der linken Hand nebst dem Bass — eine Mittelstimme führen lernen — (ein von allen Theoretikern unter der gewöhnlichen Bezeichnung des galanten Accompagnements hervorgehobenen Uebungsgegenstand) — will ich die jungen Hand-Sachen angewiesen haben, in welchen die linke Hand 2 Stimmen führen muss, wie uns hierinne der berühmte J. S. Bach, wie auch dessen Herr Sohn C. Ph. E. B., Froberger, Händel, Kuhnau, Mattheson, Walther in Weymar etc. gute Muster hinterlassen haben. Noch einmal, S. 446, räth er zum Studium solcher Claviersachen, darunter auch die des jüngern Bach's in Berlin (Sorge schrieb dies 1747). Der Schüler suche einen General-Bass heraus und sehe mit Fleiss zu, wie die linke Hand bey diesem oder jenem Gange sich verhält. Er schliesst dann: »Das ist fürwahr! der richtigste und beste Weg ein guter Componist extemporanea und fertiger General-Bassist zu werden.«

Ueberall also Handsachen zu den Generalbass-Studien, nicht umgekehrt. Der Generalbass wird aus den Handsachen ausgezogen; man lernt aus ihnen »die meisten und gewöhnlichsten Griffe nebst allen Tonen und Haupt-Accorden«; man soll aber Handsachen als Generalbass oder doch jene neben diesem spielen. Muss da nicht die für ausreichend geltende Harmonie in den Handsachen vollständig notirt gewesen sein? —

Und Em. Bach selbst hat nicht anders gedacht und gelehrt. Wenige Citate aus seinen Schriften werden seine Stellung zur Sache hinreichend klar machen. Im zweiten Theil der Clavier-Schule, der nur die Lehre vom Accompagnement behandelt, steht S. 3: »Bevor man sich zur Erlernung des Generalbasses [illegible] macht, ist nöthig, dass man vorher — (Bach selbst unterstreicht das Wort mit unzweifelhafter Beziehung auf Handsachen) — eine gewisse Zeit gute Handsachen gespielt. Gute Handsachen nenne ich die, worinnen eine gute Melodie und reine Harmonie steckt, und wobey jede Hand hinlänglich geübt wird. Hiemit nehme man die Vorrede zum ersten Theil, in welcher Bach die grossen Anforderungen an einen guten Clavierspieler, von der blossen Fertigkeit bis zum richtigen Accompagnement aus einem unbezifferten Basse, aufzählt und später (S. 4) sagt: »Wenn ich hiermit der Welt eine Anleitung zum Clavierspielen übergebe. So ist meine Absicht im geringsten nicht, die vorher angeführten Anforderungen so denselbe nach einander durchzugehen, und zu zeigen, wie man alles dieses besonders ein Genüge leisten soll.« Es wird hier weder von der Art zu fantasiren, noch von dem Generalbasse gehandelt werden. Man findet diesen zum Theil in vielen guten Büchern bereits verlängst ausgeführet. Ich bin hier Willens, die wahre Art zu zeigen, Handsachen mit Beyfall auszuführen, Sachen zu spielen. — Deutlicher kann wohl kaum gesagt werden, dass zu Handsachen Kenntniss des Generalbasses nicht unbedingt nöthig war. Bach selbst will als mit Beifall vorzutragen Sachen spielen lehren, ehe er noch daran denkt, ein Lehrbuch des Generalbasses zu schreiben. Wenn er nun auch gelegentlich die Harmoniekenntniss als vortheilhaft zu für gewisse Dinge als unumgänglich betont, so ist nicht zu vergessen, dass sein Buch nicht bloss für den Unterricht

des Dilettanten, sondern auch für die vollständige Ausbildung des Cembalisten von Profession sorgen will. So heisst allerdings u. a. II. S. 42, § 13 von den Manieren: »Jener derjenige, welcher nichts gründliches von der Harmonie versteht, allezeit bey Anbringung der Manieren im Finstern tappet, und den guten Ablauf niemals seiner Einsicht, sondern dem blossen Glücke zuzuschreiben hat.« Aber Bach setzt sogleich hinzu: »Ich werde an dem Ende allezeit, wo es nöthig ist, den Bass den Exempeln beyfügen«, — d. h. er wird auch für das rechte Verständniss bei denen sorgen, die nichts Gründliches von der Harmonie verstehen. Wir wissen ja schon, dass es den Dilettanten freistehe, davon so viel zu lernen, als sie wollten und befähigt waren, und wer wird denn voraussetzen, jeder Clavierspieler, der nach Bachs Anleitung unterrichtet wurde, sei verpflichtet gewesen, beide Theile von Anfang bis zu Ende theoretisch und praktisch durchzustudiren? Wie viele Dilettanten arbeiten denn heut zu Tage eine grosse Clavierschule bis zu den letzten und höchsten Aufgaben durch? Und in dieser steht nicht einmal etwas Besonderes von harmonischer Theorie, sondern nur Technik! Mache man also nur Bachs eingeschlossene Dilettanten nicht zu lauter gediegenen Cembalisten und virtuos durchgebildeten Generalbassisten! Selbst die Accompagnateurs *ex professo* waren nicht lauter Bachs, wie Sebastian und Emanuel. Man hatte auch damals mit Wasser, und die Mittelmässigen sind allezeit in der Mehrzahl gewesen.

Ich füge noch ich eine Stelle bei, die das Gesagte noch erhärten möge. In der Vorrede zu seiner Composition der Gellert'schen geistlichen Lieder schreibt Em. Bach: »Ich habe meinen Melodien die nöthige Harmonie und Manieren beygefügt. Auf diese Art habe ich sie der Willkühr eines steifen General-Bass-Spielers nicht überlassen dürfen, und man kann sie also zugleich als Handstücke brauchen.« Vergleicht man den harmonischen Satz dieser Lieder, der also nach Bachs Erklärung das »Nöthige« enthält, so wird man ihn von dem in seinen besseren Claviersachen in nichts Wesentlichem verschieden finden. Dieselbe Vollgriffigkeit, Mehr- und Minderstimmigkeit eben so abwechselnd wie dort, auch die jetzt so schwer verdauliche Zweistimmigkeit! Zugleich wird man auch den Unterschied zwischen steifem Generalbass und gutem Begleitung nicht selten augenfällig erkennen, und es ist wohl nicht anzunehmen, dass Bach für seine Clavierwerke keine gute Begleitung verlangt, sondern sie stellvertretend den steifen Generalbass-Spielern überlassen hat. Bitter hat (I, 447) die ganze Vorrede abdrucken lassen, ohne die citirte Stelle zu beachten. Mir erscheint sie als eins der gewichtigsten Zeugnisse aus dem Munde des Autors, und ich darf meine auf seine eigenen Aussprüche und auf die des glaubwürdigen Gewährsmannes gestützte Ueberzeugung wohl so lange festhalten, bis mir bessere Gegengründe entgegengestellt werden.

Das Oratorium auf der Bühne.

I.

Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Fortsetzung.)

Blicken wie nun zum Schluss zurück auf die ersten Anfänge der Händel'schen Oratorien und ihre ersten öffentlichen Aufführungen. Es ergiebt sich daraus die bemerkenswerthe Thatsache, dass Händel selbst einmal nahe daran war, sein frühestes biblisches Oratorium mit Action auf die Bühne zu bringen.

Das Oratorium *Esther* wurde circa Jahr 1720 für den Herzog von Chandos geschrieben und in dessen Wohnung aufgeführt, natürlich als Concert ohne irgendwelche theatralische Beigabe. Von Pope und Arbuthnot besonders nach Racine's (Esther) Tragödie (Racine's Athalie u. a.) gedichtet, offenbart es auch noch mehrfach seine Abhängigkeit von diesen, und erscheint als ganz und gar bühnendramatisch, z. B. gleich der recitativische Anfang. Eine Aufführung mit Action war dabei leicht bewerkstelligt.

Bernard Gates, der Singmeister der königlichen Kapellknaben, liess fleissig aus Händel's Werken singen, auch aus Esther, und setzte er sich endlich in den Kopf, das ganze Stück mit Action aufzuführen. Ein Musikfreund, der die Kleider dazu hergab, war vielleicht auch der Urheber dieses Gedankens. Für die Kapelle passte das Werk musikalisch allerdings nur zu wohl, weil es von Händel für ähnliche Organe (Männer und Knaben mit Ausschluss der Frauenstimmen) geschrieben und durch solche seiner Zeit bei dem Herzog von Chandos aufgeführt war.

Die Aufführung bei Gates fand am 23. Februar 1732 statt. Burney erzählt nach Mittheilungen von Dr. Randal, dem Professor der Musik zu Cambridge und Thom. Barrow, die beide an der ersten Vorstellung theilnahmen, folgendes: »Esther wurde aufgeführt mit Action von den Knaben der kgl. Kapelle in dem Hause ihres Meisters, des Herrn Bernhard Gates, in der Jamesstrasse, Mittwoch am 23. Februar 1731 *). Der Chor, bestehend aus den Kirchensängern und den Mitgliedern der kgl. Kapelle, war nach der Weise der Alten zwischen der Bühne und dem Orchester aufgestellt, und der instrumentale Theil wurde hauptsächlich von den Musikfreunden besorgt, welche Mitglieder der [Vereinigten] philharmonischen Gesellschaft [und der Akademie für alte Musik] waren. Darauf wurde es von demselben Personal in dem Gasthause zu Krone und Anker wiederholt. Bei dieser Vorstellung waren die Rollen auf folgende Art vertheilt:

Esther	Herr John (jetzt Dr.) Randal
Ahasverus und erster Israelit	— James Butler
Haman	— John Moore
Mardochai und junger Israelit	— John Brown
Israelitischer Priester	— John Beard
Harbonah	— Price Clevely
Persischer Krieger und zweiter Israelit	— James Allen
Israeliten und Hofleute	— Samuel (jetzt Dr.) Howard — Thomas Barrow — Robert Denham

Bald hernach wurde das Oratorium von eben den Kindern und der übrigen Gesellschaft in dem Gasthause zu Krone und Anker zweimal aufgeführt, auf Verlangen von Herrn Huggins, einem Mitgliede dieser Gesellschaft [bekannt als Uebersetzer des 1757 gedruckten Ariosto], welcher die Kleider dazu hergab. Händel selbst war bei einer dieser Vorstellungen gegenwärtig, und da es seine Schülerin, die Prinzessin Anna, davon gesagt hatte, wünschte ihre Königl. Hoheit es im Opernhause auf dem Heymarket von eben den jungen Schauspielern vorgestellt zu sehen. Dr. Gibson aber, der damalige Bischof von London, wollte keine Erlaubniss dazu geben, es auf die Bühne zu bringen, selbst nicht mit dem Buche in den Händen der Darsteller. Händel brachte es aber doch im folgenden Jahre auf diese

*) Es war nicht 1731, sondern 1732, was man in Händel Bd. II S. 270—272 näher auseinandergesetzt findet.

Opernbühne, mit Zusätzen zu dem Texte von Humphreys, eben ohne Theaterspiel und ganz auf die Art, wie man sonst allemal die Oratorien aufgeführt hat. Das von den Kindern dargestellte Drama bestand aus eins zwei Arien und Duetten mit dem Recitativ: *Tis greater far* etc., ganz so wie es ursprünglich für den Herzog von Chandos geschrieben war. Soweit Burney.

Nicht erst im folgenden, sondern noch in demselben Jahre bewerkstelligte Händel selbst eine Aufführung der Esther. Der Anlass dazu war aber nicht eigentlich die Weigerung des Bischofs von London, sondern eine drohende Concurrenz von einer anderen Gesellschaft, welche das durch die Aufführungen der Kapellknaben erregte Interesse benutzen wollte, um ein Geschäft zu machen und daher Esther zum 20. April 1732 in einem Concertsaale aufzuführen ankündigte: »Esther, ein Oratorium oder heiliges Drama — niemals vorher öffentlich aufgeführt.« Dem rief Händel's Abwehr hervor, und am Tage vor jener Aufführung, am 19. April, erschien die Anzeige, dass am 2. Mai im Haymarket-Theater werde gegeben werden »Die heilige Geschichte der Esther, ein englisches Oratorium. N. B. Es wird keine Action auf der Bühne sein, aber man wird das Theater in einer passenden Weise für die Versammlung ausschmücken. Die Sänger und Musiker werden aufgestellt sein wie[im Jahre 1787] bei den Krönungsfeiern. Colman, ein Freund Händel's, der über die damaligen Opernaufführungen des Londoner Theaters Buch führte, schreibt: »Esther Oratorium oder heiliges Drama im Englisch, alle Opernsänger in einer Art von Gallerie aufgestellt, keine Action, wurde sechsmal gegeben, und war sehr voll.«

Aus obigen Mittheilungen geht nun hervor, dass Händel dem Wunsche der Prinzessin willfahren und Esther auf die Bühne bringen wollte, aber nur im Rahmen jener häuslichen Gesellschaft, welche es durch ihre Privataufführung verkörpert hatte. Von weiter gehenden Absichten ist nichts bekannt. Es liegt indess wohl nahe, dass er vorübergehend in Erwägung zog, ob auch derartige Werke überhaupt mit den vollen Mitteln des modernen Theaters würden darstellen lassen; wir sind aber zugleich überzeugt, dass Händel hierüber schon mit sich im Reinen gekommen war, bevor der ärgerliche Bischof Gibson alle weiteren Experimente verhinderte und dadurch Händel veranlasste, dem nun für Oratorienaufführungen denjenigen Grund gewonnen wurde, welcher ihnen noch jetzt gehört und in seiner Freiheit und Sicherheit auch für immer verbleiben wird. Um nichts unklar zu lassen, bemerken wir, dass es nicht etwa die Aussicht war, die Kirchensänger würden dadurch mit der Bühne in Berührung kommen, was den Bischof von London zu seinem Verbote veranlasste, denn solches war unter kirchlicher Billigung des Bühnenlängst geschehen; die Kirchensänger, selbst die Kapellknaben wurden damals allgemein bei den Hofopern-Aufführungen beschäftigt, und was Händel in seinen Opern- wie Oratorien-Partituren als *the Boy* — der Knabe bezeichnet, war niemand anders, als der zeitweilige beste Kapellknabe des Chores der Westminsterabtei; damals z. B. waren es Randal und John Beard, sein langjähriger späterer Tenorist. Nein, es war lediglich das, worüber dem Bischofe das Sacred einen anstand, die biblische Geschichte an sich; diese konnte er den Componisten, den Musikern nicht entziehen (wie er nicht von Eifer erfüllt war), aber wenigstens die Theatermaschinen als solche, die Schauspieler sollten sie nicht in ihre Bühnen bekommen.

Indem steht frei, hieraus zu schliessen und, wenn er es vermag, zu beweisen, dass das Oratorium in Folge

solcher Hemmnisse nicht zu der rechten Gestalt ausgewachsen sei. Wir aber entnehmen vielmehr daraus, dass der geistliche Machtspruch nicht das Oratorium, sondern das Theater, nämlich die Oper traf und dass es auch dieser Zeit, seit der Gestaltung des Händel'schen Oratoriums als eines Werkes nicht bühnenmässiger, sondern ruhender Darstellung entschieden war, ob die mit Action verbundene Seite des musikalischen Drama so frei und erfolgreich auch zu den höchsten Aufgaben dieser Farben heraustreten könne wie seiner Zeit das griechische Drama. Durch die angedeutete Entwicklung ist dieses nun entschieden verneint, und der letzte Grund davon ist, wenn man es recht betrachtet, ein ganz irdischer, nämlich die Unzulänglichkeit der Mittel, über welche die Oper verfügt. Das Oratorium dahin mit Action auf die Bühne bringen, also, wie weit und wie unvollkommen auch immer, zu einer Oper machen wollen, heisst es entwürdigen, und deshalb dürfte eine etwas lebhafte Abwehr solcher Projecte wohl gerechtfertigt sein. Das Oratorium gelangte durch einen zuerst unbekannten und dann engen Weg zu seiner jetzigen Höhe. Aber soll es nun in fertiger Gestalt von dieser auf die Bühne kommen, so müsste es jenen Weg wieder zurück gehen und würde dabei sein Bestes einbüssen. In Wahrheit müsste man es in einzelne Theile zerschlagen, um es nur transportiren zu können.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Verzeichniss sämmtlicher im Jahre 1868 in Deutschland und in den angrenzenden Ländern **erschienenen Musikalien**, auch musikalischen Schriften, Abbildungen und plastischen Darstellungen mit Anzeige der Verleger und Preise. In systematischer Ordnung. Herausgegeben von **Adolph Hofmeister**. 17. Jahrgang oder dritter Reihe zweiter Jahrgang. Leipzig, Friedrich Hofmeister. 189 S. in gr. 8. Pr. 28 Sgr.

Wir bringen hier den Jüngsten jener Verzeichnisse zur Anzeige, welche allen Musikalienhändlern wohlbekannt sind und bei dem täglichen Geschäfte ihre Noth- und Hülfsbücher bilden. Die Veranlassung zu solcher Anzeige könnte schon eine persönliche sein, denn der siebzehnte Jahrgang ist zugleich Adolph Hofmeister's letzter Jahrgang geworden, weil ihn vor wenigen Wochen, am 26. Mai d. J., der Tod ereilte. Adolph Hofmeister war Mitbesitzer der Musikhandlung Friedrich Hofmeister und galt unter seinen Collegen als eine grosse Autorität in der musikalischen Literatur, das will sagen in der Kenntniss der Gegenwart, oder noch deutlicher: in dem Leipziger Musikmarkt. Als kleinere periodische Bibliographie kam er bekanntlich die »Monatsberichte« erscheinen; als grössere das Handbuch der musikal. Literatur; vorliegendes Jahresverzeichniss steht zwischen beiden in der Mitte. Alle diese Werke sind von demselben Schlage: es sind Handbücher für den Musikalienhändler, aber für eine wissenschaftliche Bibliographie von geringem Nutzen.

Was unter den angrenzenden Ländern verstanden werden soll, deren Musikalien-Production hier ebenfalls alljährlich zu verzeichnen versprochen wird, dürfte schwer zu sagen sein. Zu den angrenzenden Ländern zählen doch auch, soviel wir wissen, Frankreich und Italien, desgleichen Russland, Dänemark u. s. w., überhaupt das ganze Europa mit Ausnahme des äussersten Südosten und Südwesten. Aber wer hierein diesen Länder findet sich eine Zahl solcher hier verzeichnet; nicht einmal der Pariser Markt ist aufgenommen. Wo Compositionen französischer Autoren aufgeführt werden, steht weder der Originalverleger noch der französische Preis dabei, sondern ledig-

lich der deutsche Preis und der deutsche Vertreiber. Ein Beispiel:

> Gounod, Ch. Compositions. Paris (Berlin, Bärmann).
> Marche romaine. 5 Ngr.
> 20 Mélodies. 1er Recueil. 6. 1 Thlr. 10 Ngr. u.
> 2me Saison e (Ex. arr. [wie arrangirt?] 2 Thlr.
> Les Troyennes. Rêverie du Ballet de Faust. 1 5½ Ngr.
> Mireille. Opéra, arr. [wie?] gr. 1. 3 Thlr. u.
> Entr'Acte et Danse des Bacchantes de l'Opéra Philémon et Baucis. 17½ Ngr.
> Roméo et Juliette. Fragments symphoniques. Nr. 1 Juliette au Balcon. Nr. 2 Le sommeil de Juliette. 7½ Ngr.
> Le Tal. Transcription de de. 12½ Ngr.

Da haben wir also das Inhaltsverzeichniss von dem wunderbar fruchtreichsten und beliebtesten Pariser Componisten im verflossenen Jahre auf den Markt gebracht hat. Die Unordnung gebiet und armselige bibliographische Fassung leuchtet auf den ersten Blick ein. Der Verfasser musste? also unsere sangreichen Ländern dieser gen Musikalien, welche auf den deutschen Markt kommen und hält sich an diese ihre Gestalt, — warum? weil der Musikalienhändler seinen Bedarf doch nur von dem deutschen Commissionär und nicht von dem Pariser Originalverleger verschreibt.

Das Verzeichniss steht also systematischer Ordnung u. und dies ist der Grundfehler aller derartigen Bibliographien. Nur eine einzige Art giebt es, Bücher und Musikalien einfach und richtig zu ordnen, und das ist die alphabetische. Doch sehen wir uns Hofmeister's Systematik etwas näher an! Er macht drei Rubriken: Instrumentalmusik — Vocalmusik und — Anhang. (!)

Die Instrumentalmusik steht nicht ein wenig, sondern nimmt zwei Drittel des ganzen Verzeichnisses ein. Ihre Rubricirung ist bis ins Kleinste durchgeführt und lautet der Färbe wie folgt: »Sinfonien u. s. w. für Orchester [Serenaden u. dgl. hat man hier also unter »und so weiter« zu suchen!] — Ouvertüren und Zwischenacte für Orchester [will man aber Ouvertüren für Pianoforte zu vier Händen haben, so wolle man sich gefälligst zwanzig(?) Rubriken weiter bemühen, denn diese stehen wirklich erst in der 24. Rubrik! wer jedoch nur über zwei Hände zu verfügen hat und dann mit Ouvertüren beschäftigen will, der kann unter Rubrik 31 das Nöthige finden] — Tänze für Orchester — Harmonie für Blasinstrumente — Concerte, Septetten, Sextetten und Quintetten für Violine — Quartetten für Violine — Trios für Violine — Duos für Violine — Solos für Violine — Lehrbücher für Violine — Musik für Bratsche«; so geht es nun weiter durch alle Instrumente und Spielweisen hindurch; selbst die Zither hat drei Rubriken!

Die Vocalmusik sieht dagegen gar armselig aus, sie, welche an innerer Fülle und weitausdehnender Gestaltung von jeher die reichere war. Wir haben da nur elf Rubriken, während bei der Instrumentalmusik allein neunzehn Rubriken für Pianoforte aufgezählt wurden! Diese elf lauten: »Kirchenmusik aller Art in Partitur und Stimmen — Chorbücher — Oratorien u. s. w. im Clavierauszuge — Opern und Gesangstücke mit Orchester — Gesänge mit Begleitung des Pianoforte und eines anderen Instrumentes — Mehrstimmige Gesänge — Operngesänge im Clavierauszuge — Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte — Gesänge mit Zither — Gesänge mit Guitarre — Lehrbücher und Uebungen für Gesang«. Das ist eine grosse Bescheerung! Wie man sieht, liegt hier alles willkürlich und wild durcheinander, nicht einmal die Hauptsachen sind zusammengehalten, denn die vierte Rubrik bringt »Opern und Gesangstücke mit Orchester«, aber erst drei Rubriken weiter findet man »Opern im Clavierauszuge«. In dieser mehr als stiefmütterlichen Aufstellung tritt die dem deutschen Musikwesen unseres Jahrhunderts anklebende Unterschätzung des Gesanges auch recht grell zu Tage.

Vielleicht noch erbaulicher ist das, was der verstorbene Hofmeister »Anhang« nennt. Hierunter befinden sich: »Theoretische Werke und Schriften von musikalischem Interesse — Musikalische Zeitschriften — Textbücher — Bildnisse und andere Abbildungen — Photographien in Visitenkartenformat«. Das Ganze füllt neun Seiten, und es ist einem wie wichtigem Material die einzelnen Rubriken gefüllt sind, kann man sich hiernach schon denken. Aber doch wird man es sich kaum denken können, dass die Rubrik »Textbücher« da steht, um mit einem einzigen Operntexte zu 3 Sgr. ausgestattet zu werden! Blicken wir 150 Jahre zurück, so producirten die Operntheater einiger Städte an Text und Musik jährlich ein halbes Dutzend Werke, und noch jetzt noch lest man, dass das Jahr ein einiges Dutzend neuer zum ersten Male aufgeführter Opern gebracht habe. Wo sind ihre Texte? sie wurden doch sämmtlich gedruckt. Zu welchen Schlüssen müsste man kommen, wenn man in späterer Zeit nach diesem Verzeichnisse unsere gegenwärtige Opernproduction abschätzen wollte. Fast scherzhaft ist es, dass noch in der letzten Rubrik, welche Photographien in Visitenkartenformat aufzählt, nichts steht als ein solches Kärtchen von Rubinstein, und das bei einer Massenproduction in diesem Fache, die geradezu ans Unglaubliche reicht.

Hoffentlich erscheint es kaum, der an unserm Musikwesen ernsteren Antheil nimmt, überflüssig, wenn wir auch das hier besprochene Product derselben einer Beleuchtung unterziehen. Aber die Sache greift viel weiter und hat eine viel grössere Bedeutung, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Die Uebelstände, welche hier zur Sprache gebracht werden, sind nicht die eines einzelnen Buches und eines einzelnen Mannes, die ein anderer einzelner Mann durch ein anderes einzelnes Buch beseitigen könnte, sondern was hier vorliegt, ist im Ganzen wie im Einzelnen, weiter nichts als ein altes Erbübel, welches sich nun schon durch mehrere Geschlechter geerbt hat.

Im Jahre 1817 erschien in Leipzig ein 816 Seiten starker Octavband unter dem Titel: »Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemein systematisch geordnetes Verzeichniss der bis zum Ende des Jahres 1815 gedruckten Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise«. Es erschien in Commission bei Anton Meysel, und der »Herausgeber« blieb ungenannt; es war C. F. Whistling, der später selbst eine Musikhandlung etablirte. Zunächst war sein Verzeichniss für den Privatgebrauch bestimmt, aber der Wunsch, zur Beförderung und Verbreitung der Tonkunst beizutragen, veranlasste die Herausgabe, wie das Vorwort versichert. Er hatte sein Absehen gerichtet auf diejenigen musikalischen Artikel, »die jetzt noch im Handel zu haben sind und mag«. »Wir liefern daher den Freunden der Tonkunst hier ein Handbuch, welches die allermeisten und wissenswürdigsten Artikel des heutigen Musikalienhandels (zum Theil auch bis zu diesem Jahre) enthält und zunächst für Deutschland bestimmt ist.« Der chronologische Anhalt fehlt ganz, wenn man nicht etwa das dahin rechnen will, dass hin und wieder bei einem Musikstücke auf die Recension desselben in der damals im höchsten Ansehen stehenden und ohne Rivalen ihr Gebiet beherrschenden »Allgemeinen musikalischen Zeitung« hingewiesen ist. Um eine Ordnung des gesammelten Materials nach der Zeitfolge hat Whistling sich nicht bemüht; welche Arbeit wäre das auch gewesen! und wie fern lag es damals rein bibliographischen Zwecken! — In dem Vorworte erklärt er auch noch das von ihm beobachtete »Classificationssystem«. Und welche Classification wäre das etwa? Genau dieselbe, welche wir schon bei Hofmeister's Verzeichnissen fanden, und dies ist der Grund, weshalb

wir hier auf Whistling's Handbuch zurückgehen. Was noch jetzt, im Jahre 1870, für die bibliographische Ordnung der Erzeugnisse unseres Musikmarktes Giltigkeit hat, stammt also schon aus einer mehr als 50 Jahren früheren Zeit. Wahrlich, das muss eine starke Wahrheit — oder auch ein fester Irrthum sein, was sich so lange halten kann.

Im Grunde aber ist es keins von beiden, sondern nur die einfache Folge davon, wenn der sogenannte praktische Mann mit seinen deutlichen, aber beschränkten Zwecken allein ein Gebiet bestellt, welches eigentlich nicht sein eigen, sondern ihm nur in Zeitpacht gegeben ist. Im letzten Grunde gehört die musikalische Literatur nicht dem Musikhandel, sondern der Kunstwissenschaft, und letztere ist daher auch allein berufen, die bibliographische Ordnung derselben vorzunehmen.

Was Whistling, Hofmeister und andere sogenannte praktische Geschäftsleute vorlegen, hat gewissermassen immer Hand und Fuss. Sie finden die »Classification«, indem sie auf ihre Buchbretter blicken. Da müssen so Fächer haben, alles andere ist ihnen Nebensache; und was für sich ergiebt, bildet auch ein *Fach* für sich. Ist es im übrigen auch noch so winzig und werthlos, was aber kein lebhafter Handelsartikel ist, wird mit Anderem in ein *Fach* gesteckt, und sei es auch das wichtigste und bleibendste Erzeugniss der Musikliteratur. So hat Whistling für das Horn allein sechs Fächer, aber nur eins für das Orchester: Sinfonien, Concertanten, Ouverturen, Entreactes, Märsche, Tänze, Serenaden, Divertissements etc. — also für sämmtliche Instrumentalpartituren von Bedeutung! Und unter der Rubrik »Kirchenmusik und Choralbücher« möge man sich mit gut Glück auch die in Partitur gedruckten Oratorien heraussuchen, denn diese kauft doch kein Mensch. Aber etwas anderes ist es mit »Oratorien, Hymnen und Cantaten für das Pianoforte«, dafür hat Herr Whistling ein besonderes Fach. Ähnlich laufen die Opernpartituren blind mit unter »Gesangstücke mit Orchesterbegleitung«, aber »Opernmusik für das Pianoforte« kann man haben so viel man kaufen mag.

Einige dieser Übelstände hat Whistling sich bemüht später zu verbessern, ohne natürlich das Ganze im mindesten ändern zu können. Im Jahre 1828 gab er im eigenen Verlage von seinem Handbuch eine »zweite, ganz umgearbeitete, vermehrte und verbesserte Auflage« heraus, 1158 Seiten stark, also um das Doppelte vermehrt. Im Vorworte rühmt er den Beistand, welchen die Hofmeister, Vater und Sohn, die späteren Fortsetzer seiner Verzeichnisse, ihm geleistet hatten. Man findet hier vieles vollständiger, auch sind mehrere Rubriken hinzugekommen. Aber es liegt in der Natur der Sache, dass solche Bücher mit jeder neuen Auflage nicht besser, sondern eigentlich schlimmer werden. Denn was anfangs binnen Jahre 1817 ging, bringt die 2. Auflage bis 1828 ohne irgend einen chronologischen Anhalt, wodurch das Ganze hinsichtlich der Zeit um elf Jahre unbestimmter gemacht ist. Eine erhebliche Verbesserung! — Dies wirft ein grelles Licht auf den falschen Weg, welchen unsere musikbibliographischen Arbeiten eingeschlagen haben. Es dürfte gerathen sein, ihn endlich zu verlassen und einen besseren aufzunehmen. *Chr.*

Das 47. niederrheinische Musikfest in Aachen, dem Andenken Ludwig van Beethoven's gewidmet,

den 5., 6. und 7. Juni 1870.

(Schluss.)

Das Oratorium »Debora« wurde mit mässigen Kürzungen aufgeführt. Von den vier Stücken der Ouverture wurde nur der erste gemacht, normalhalb, weil bereits eine Ouverture vorhergegangen war; ausserdem war die ganze Rolle der Jael gestrichen, und an zwei Stellen, in welchen dieselbe am wenigsten fehlen zu können schien, in dem Recitativ Nr. 44 und der Erzählung Nr. 60*), war an die Stelle derselben ihr Gatte Heber (als Tenorpartie) gesetzt worden, — auch uns ist so wenig, wie dem geehrten Berichterstatter der Kölnischen Zeitung, bekannt, wem diese wunderliche Neuerung verdankt wird, über welche sich auch der Vorbericht nicht ausspricht. Als Uebersetzung war die von Gervinus zu Grunde gelegt, und ausserdem war die von Ferdinand Hiller für die erste Aufführung dieses Werkes im Jahre 1834 vermehrte Instrumentation auch für die gegenwärtige Aufführung wieder benutzt worden. Wir fühlen uns nicht berufen, die über derartige für Aufführungen bestimmte Bearbeitungen bestehende Meinungsverschiedenheit hier zu entscheiden; Hiller hat seine Ansicht über diesen Punkt selbst gelegentlich ausgesprochen (vergl. seine Aufsätze Bd. 2 S. 205); und wir haben hier nur zu fragen, ob er die an dieser Stelle betonte Discretion stets geübt hat, kurz wie der Eindruck war. Und da müssen wir aufrichtig gestehen, — unbeschadet der Anerkennung des grossen Geschickes und des eingehenden Verständnisses, was bei Hiller selbstverständlich ist, — dass uns stellenweise des Guten zu viel gethan schien. In den raffinirten Figuren, durch welche die Begleitung der Arien vermehrt wird, blickt nicht selten der moderne Componist durch; und wenn gar die Singstimme selbst im unisono durch ein Blasinstrument, oder der Chor durch Blechinstrumente begleitet wird, wie das mehrfach geschah, so vermochten wir hier den blossen Begriff von *Illustration* nicht mehr anzuwenden und bedauerten, dass dem reinen Klange der menschlichen Stimme gegen das Componisten Interesse ein anderes Tonelement beigemischt war.

Von der Aufführung sagen wir noch wenige Worte: dieselbe ging unter der ruhigen und festen Leitung F. Breunung's durchaus glücklich von Statten. Der Chor zeigte sich wiederum in der ganzen Fülle seines Klanges und bewährte die tüchtigen Vorstudien; stellenweise zeigte sich eine kleine Unsicherheit der Einsätze. Frau Joachim sang die Partie des Barak wiederum mit wahrster und mit tiefste durchempfundener Charakteristik, und beim ausgerissen in den mannigfaltigen Gemüthslagen, in welchen sich dieser Held befindet, reichliche Gelegenheit, ihre Vielseitigkeit und die herrliche Ausgabefähigkeit ihrer Stimme zu zeigen. Man erinnere sich nur, mit welcher Wahrheit an ganz verschiedenen Stärke, wie der Aufruf zur Schlacht (Nr. 21) und das Preis des Wahns (Nr. 13) von ihr vorgetragen wurden, und dies findet auf alles Uebrige seine Anwendung. Da war jedes Wort, jeder Ton beseelt, durchdacht, und überall fühlte man die volle künstlerische Kraft, welche das Werk des Componisten nach seiner ganzen Fülle und Eigenart in sich aufgenommen hatte und es in einheitlicher Darstellung den Zuhörern eingeprägte. Fräul. Orgeni stand sichtlich unter dem Einflusse sowohl dieser herrlichen Leistung als des grossartigen Werkes überhaupt, und erreichte ihre Auffassung auch nicht vollständig in die Rolle der begeisterten Seherin Debora hat legen wollen, so war ihr Gesang doch bei weitem wärmer und belebter als am ersten Tage. Ueber Herrn Vogl und Herrn Stockhausen beziehen wir uns auf das im Allgemeinen über dieselben Gesagte, was aber mit besonderer Sicherheit gerade auf ihre Leistung in dem Oratorium gezeigt war. Auch die kleineren Solopartien (wir erwähnen die des Herolds, von Herrn Göbbels gesungen) waren in guten Händen und halfen das Ganze *Ensemble* stützen. —

Das Künstlerconcert des dritten Tages war wieder vorzugsweise dem Andenken Beethoven's gewidmet, und diese Rücksicht hatte auch der Wahl der *Solo*leistungen einigen Zwang angelegt, der uns um so weniger bedauern, als gerade in dieser Hinsicht auf Musikfesten so vielfach gefehlt wird.

---

*) Wir citiren nach dem englischen Clavierauszuge von V. Novello.

Eingeleitet wurde das Concert durch die Ouverture Beethoven's zur Weihe des Hauses (Op. 124). Jenes eigenartige, beim grösseren Publikum weniger gekannte Werk, welches diesmal in einer so vollendeten und klaren Darstellung, wie wir dasselbe noch nie gehört haben, einen allgemeinen Eindruck machte. In der That ist es unbegreiflich, wie die grossartige Feierlichkeit des Einleitungssatzes und das unaufhaltsame sprühende Leben der Doppelfuge, beide auf einfachen und leichtverständlichen Themen aufgebaut, und in bewunderungswürdig mannigfaltiger Weise behandelt, ihres Eindrucks je verfehlen konnte. Die Ouverture, über deren Entstehung Schindler Näheres berichtet, ist bekanntlich 1822 zur Einweihung des Josephstädter Theaters geschrieben. — Den Anfang der Solovorträge machte Fräul. Orgeni mit — gewiss mit einem seltenen Arie einem wenig gehörten Componisten? entnommen, was ja bei dem letzten Aachener Musikfest von 1857 mag sie nur Meudelssohn nicht vorgekommen sein — und der Arie der Agathe aus dem Freischütz. Die Vergleichung, zu welcher die immer und immer wiederholte Vorführung dieser Arie uns selbst herausfordert, bestand Frl. Orgeni allerdings glücklich, da ihre Stimme in derselben zu voller Geltung kam und sie auch das vom Theater der ihr ohne Zweifel wohl bekannte Stück mit Ausdruck, Lebendigkeit und feiner Nüancirung vortrug. Zwar that eine Künstlerin gegenwärtig durch Wahl dieser Arie wofür sich einen ausdrücklichen Gefallen — indem sie nicht gerade den Reichthum ihres Repertoires zeigt — und dem Componisten, gegen dessen bekannte Wesen man doch nicht gar so sehr abgestumpft werden möchte. Fräul. Orgeni sang später noch das Lied der Mignon („Kennst du das Land“) von Beethoven und zwei kleine Liedchen von R. Schumann (Volksliedchen und „Ich wandre nicht“), die beiden letzteren mit anmuthigem Ausdrucke und reizender Naivetät; man durfte nur fragen, ob Lieder der kleinsten Gattung und Ausdehnung zu den übrigen Theilen des Musikalienprogrammes im richtigen Verhältnisse stehen. Uebrigens erntete Frl. Orgeni einen für den Leistungen wohlverdienten enthusiastischen Beifall und musste das Volksliedchen sogar zweimal singen.

Ueber das Beethoven'sche Violinconcert und seine Darstellung durch Joseph Joachim uns jetzt weiter zu verbreiten, würde eine nur zu Wiederholungen dessen veranlassen, was theils von Anderen, theils von uns selbst bei verschiedenen Gelegenheiten gesagt worden, und noch eher dies jedem, der dasselbe je von dem ersten der lebenden Künstler gehört hat, hinlänglich bekannt ist. Und doch ragt jede erneuerte Vorführung des wundervollen Tonwerks neue fast ungeahnte Schönheiten an oder macht die früheren deutlicher und bemerkbarer. Mit welchem feinen Gefühl weiss Joachim die Nüancen des Ausdrucks, die Entwicklung des verschiedenen Stimmungen zu erkennen und auch der Wahl der Tonfärbung und des Ausdrucks denselben gerecht zu werden! Er macht, was für Andere nur Melodien und harmonische Fortgänge sind, die feinen Uebergänge der Empfindung, scheidet das im einander in Gegensatz tretenden Abschnitte, gewöhnlichen sie irgend Hebendes, unsre Versendung, elegisches Trägeres und Brücke unsern oder wie man sonst dem Tongehalt mit Worten beikommen mag, ausdrücken und stellt durch die vollendete Kunst der Wiedergabe die Idee des Componisten nicht nur darstellen, sondern auch innerlich für jeden Fühlenden verständlich dar. Dabei wird in echt künstlerischer Weise überall das rechte Ebenmass gewahrt, nichts tritt unnöthig aus Schatten des Ganzen hervor, und Alles ist durchdrungen von jener einzigen Sicherheit und Reinheit des Klanges, in welcher man vom Erklingen des ersten Tones an förmlich schwelgt. Joachim's Spiel, bei dem wir einzelnes Technische weiter nicht hervorheben können, ist congeniales Nachschaffen eines gleichwerthigen Künstlergeistes.

nur als ferneres Analogon davon sind die den Geist der Composition ausführenden und von der sichersten Meisterschaft zeugenden Cadenzen, die Joachim dem von Beethoven selbst beliebigen Gebrauche gemäss einlegte. Alle die Gegensätze, die man sonst als Technik, Virtuosität, feine Durchbildung, geschmackvollen Ausdruck und anders bezeichnet und einzeln für sich schon mit Freude anerkennt, wo man sie findet, sind hier ausgeglichen und der Höhepunkt erreicht, in welchem alle die verschiedenen Richtungen der Kunst erst daß in höherer Einheit zusammentreffen. Schwache Versuche, den Eindruck wiederzugeben; man kann eben auch in der Kunst, wo man das Vollkommene vor sich hat, eigentlich nichts weiter thun, als sagen: dass es so ist. — Uebrigens spielte Joachim noch die Sarabande und Bourrée nebst Double aus der Sonate in H moll von J. S. Bach.

Der folgende Theil des Concerts wurde durch die Leistungen der Herren Alexander und Vogl ausgefüllt. Der erstere sang Schumann's Ballade Belsazar und Schubert's Wanderer, beide mit wohldurchdachter und warm empfundener Declamation. Die Wahl des Herrn Vogl war eine besonders glückliche und legte für seinen Geschmack und seine künstlerische Gesinnung ein vortheilhaftes Zeugniss ab; er trug das selten gehörte und den meisten Zuhörern unbekannte und doch an Gehalt und melodischem Zauber hervorragende Lied von Beethoven „An die Hoffnung“ vor (Op. 94), die zweite Bearbeitung dieses Textes aus Tiedge's Urania (die erste einfachere trägt die Opuszahl 32), mit einem einleitenden etwas stark melodramatischen Recitativ und in einer freien, den einzelnen Worten sich anschmiegenden Behandlung, der jedoch eine sehr ausdrucksvolle und schöne Hauptmelodie zu Grunde liegt. Herr Vogl, welcher den reichen Gehalt des Liedes mit gutem Verständnisse wiedergab, wird sich ein Verdienst erwerben, wenn er dasselbe der allgemeinen Kenntniss durch seinen Vortrag vermittelt. — Den Schluss des ersten Theils des Concerts bildete das zweite Finale aus dem Fidelio, gewiss ein immer glänzender Gedanke, nachdem man den Meister von Seiten der ernsten geistlichen Gattung vorgeführt hatte, nun auch das Dramatische repräsentiren zu lassen. Ja man hätte vielleicht bei dem Vorhandensein so guter Gesangskräfte noch weiter gehen und noch einige fernere Ensemblesätze, etwa das Gefängnissterzett und das Terzett des ersten Actes, hinzufügen können, wofür ja auf einige der anderen Solovorträge leicht verzichtet werden konnte. Doch wurde was gebotene im zweiten Theile noch der vierstimmige Canon hinzugefügt. Während nun dieser von den vier Solisten vorzüglich gesungen wurde, konnte man nicht sagen, dass die Ausführung des Finales eine in jeder Hinsicht befriedigende war. Vielleicht hätte dem für die Chorsänger ziemlich schwierigen Stücke eine etwas eingehendere Vorbereitung gewidmet werden können; aber es waren noch andere Uebelstände, die dem Befriedigenden entgegenstanden, zu denen wir in erster Linie das seltsam übereilte Tempo des letzten Chores rechnen, durch welches der Charakter einer der edelsten und reinsten Tondichtungen beinahe völlig verwischt wurde. Auf dem Theater mag ein solches — aufsteigender Jubel am Orte, eine schnelle Eile aus wer weiss was für äusseren Gründen geboten sein; im Concertsaal aber sind wir doch eine grössere Achtung vor dem Genius gewohnt.

Den zweiten Theil des — übermässig langen — Musikfestconcerts eröffnete die Ouverture zu Coriolan von Beethoven. Diese zu dem Collin'schen Trauerspiele 1807 geschriebene Ouverture ist wohl unter allen Beethoven'schen an grandiosem Schwunge des Gedankens, an Kraft, Wahrheit und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks und endlich an Ebenmass und Rundung der Gestalt und der Theile die vorzüglichste; ihre präcise und schwungvolle Ausführung unter Brenner's Leitung brachte einen gewaltigen Eindruck hervor. Unter den

Soloplecen des zweiten Theiles, die wir zum grössten Theile bereits genannt haben, haben wir noch den Vortrag von Frau Joachim hervorzuheben, welchen wir wieder, neben dem Auftreten ihres Gatten, als die Krone des Abends bezeichnen müssen. Sie hatte zwei Scenen aus Gluck's Alceste gewählt, den Entschluss der Alceste, für den Gatten zu sterben (Sc. 4) und die denselben bekräftigende Anrufung der Götter (Sc. 7), und sie wusste denselben in ihrer wunderbaren einfachen Grösse, wie sie Gluck kennzeichnet, mit so eindringlicher Gewalt zur Anschauung zu bringen, dass man für den Augenblick alles Andere vergass und ganz in der Situation lebte. Ein rauschender Beifall folgte auch ihrem Gesange, und mit ihm der Dank aller Freunde des Schönen, welche sich sagen mussten, dass dasselbe von keiner Seite auf diesem Feste in reinerer und vollerer Weise zur Darstellung gekommen war.

Der Schlusschor aus Beethoven's Oratorium Christus am Oelberg — eines Werkes, welches wohl die Vernachlässigung nicht verdient, der es neuerdings anheimzufallen scheint — bildete einen geeigneten, freudig gehobenen Abschluss dieses Concerts und des ganzen Festes, welches im Ganzen und im Einzelnen (die kleine Unebenheiten überall vorkommen und die Gesammtwirkung nicht beeinträchtigen können) seine Aufgabe, den grössten unserer deutschen Tonmeister in diesem seinem Andenken gewidmeten Jahre zu feiern, in würdigster Weise erfüllt hatte. *Dr. H. Deiters.*

Sprechmaschine und Kehlkopfspiegel

Wer sich die Mühe nicht verdriessen lässt, von Zeit zu Zeit die neuen Erzeugnisse der Spielwaaren-Industrie anzusehen, der wird gar oft durch hübsche, an sonst wissenschaftliche Gedanken überrascht werden, welche jenem behufs der leichten Zeitvertreibes angefertigten Dingen zu Grunde liegen. Auf solche Ideen kam ich neulich wieder, als mir das jüngste Töchterchen meines Freundes eine ausgezeichnete Puppe überglücklich entgegenhielt, welche beim Drücken deutlich genug »Papa« und »Mama« rief. Ich hatte schon vor einigen Jahren solch ein sprechendes Spielzeug in einem Pariser Waarenverlag gesehen, und ich dachte gleich darauf daran, wie wenige von den durch diese künstlichen Erzeugnisse vergnügten Kinder und Erwachsenen ahnen mögen, dass sie diese ihre Freude eigentlich einem wirklichen Gelehrten, ich meine dem genialen aus Ungarn gebürtigen Wolfgang v. Kempelen verdanken, demselben Kempelen, der durch seinen »Schachspieler« benannten gegen Ende des abgelaufenen Jahrhunderts in den weitesten Kreisen bekannt geworden war und der zuerst in Pressburg oder Wien sich aufgehalten hat.

Es sind jetzt gerade hundert Jahre, dass v. Kempelen zuerst sich die menschliche Sprache durch eine Maschine nachzubilden zu wollen, er war damals noch auf der Anfertigung seines berühmten, die Tonleiter der Orgeltöne nicht nachahmenden Schachspielers beschäftigt. Ein [illegible] die menschliche Stimme ähnlich ertönen zu lassen, untersuchte Kempelen alles, was da tönt und schallt, selbst die Musikinstrumente nicht ausgenommen. Dabei bemerkte er, wie schon Andere vor ihm, dass die Mundstücke der Clarinette, der Hautbois und Fagotte wegen ihrer [illegible] mit der äusseren Ähnlichkeit mit unserer Stimmritze einen Klang geben, der einem der [illegible] menschlichen Laute ähnlich. Seine weiteren Untersuchungen dieses Zungenpfeifchen blieben jedoch vorläufig, [illegible] für seine Sprechmaschine, welche er erfinden wollte, ohne directen Erfolg.

Was Kempelen durch sein absichtliches, langjähriges Suchen und Trachten nicht erzeugen konnte, brachte endlich — der Zufall; er hatte [illegible] auf das Land zu unternehmen, und als er sich einen Dudelsack [illegible], war es [illegible], als ob er die Klage eines dreijährigen Kindes aus schwachen Bebens vernähme. Als Kempelen in's Wirthshaus kam, [illegible] die Gesellschaft [illegible] einen Dudelsack [illegible].

[illegible] hatte Kempelen bei seinem Studium der tönenden Instrumente gedacht, nur nicht an den Dudelsack, und hier machte er sich nun daran, den Pfeifer seines Dudelsacks abzuhandeln, um zugleich zu einer weiteren Ergründung der menschlichen Töne des letzteren [illegible] zu können — er konnte jedoch nur ein kleines Schnarrpfeifchen erlangen, das jener Spielmann als Reserve für seine Nachpfeife vorräthig hatte. Mit diesem eilte unser Erfinder sogleich zur Stadt, und nun arbeitete er jahrelang mit dem Feuereifer eines echten wahren Forschers an der Erfindung einer sprechenden Maschine — er kam endlich glücklich an sein Ziel.

Indem Kempelen als vortrefflicher Beobachter der Natur ihre Griffe ablauschte, gestaltete sich die Sprechmaschine gegen seine eigene Voraussetzung sehr einfach. Da es die Zungenpfeifchen, wie man es in den Kinder-Trompetchen antrifft, welches die Stimmritze vertritt, eine Windlade ersetzte unsere Luftröhre mit ihren zur Lunge gehenden Zweigen, die Lunge selbst wurde durch einen Blasebalg gebildet, und nach dem ungefähren Abbild von Sprechmechanismus der menschliche Schlund, wie er in die Mund- und Nasenhöhle ausläuft, ward künstlich hergestellt.

(Schluss folgt.)

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen

* **Berlin.** Der Erk'sche Männergesangverein, meist aus Lehrern bestehend, beging am [illegible] auf Tivoli [illegible] seines 25jährigen Bestehens. Herr Ludwig Erk, der Stifter des Vereins, Musikdirector und Lehrer am Königlichen Seminar für Stadtschulen, hat sich um die Pflege und Hebung sowie um den deutschen Volksgesang nicht unbedeutende Verdienste erworben. Derselbe ist weithin bekannt als Herausgeber mehrerer Sammlungen für Schulen und Singvereine. Ob seine Sammlung deutscher Volkslieder, von welcher vor langer Zeit der erste Band unter dem Titel »Deutscher Liederhort« erschien, von ihm wird fortgesetzt werden, oder ob der Plan derselben aufgegeben ist, haben wir bisher nicht erfahren können.

* Das **Bonner** Fest-Comité zur Säcularfeier des Beethoven'schen Geburtstages hat nun die Einladungen erlassen. Die Feier wird am 20. bis 24. September daselbst in Beethoven's Geburtsstadt vor sich gehen in Gestalt eines »grossen Musikfestes« unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Dr. Ferdinand Hiller aus Köln und unter Mitwirkung des städtischen Musikdirectors Herrn J. v. Wasielewski, sowie Frau Emilie Seilingrath aus Dresden (Sopran), Frau Amalie Joachim aus Berlin (Alt) und der Herren H. Vogl aus München (Tenor), Adolph Schulze aus Hamburg (Bass), Prof. Joseph Joachim aus Berlin (Violine) und Charles Hallé aus London (Pianoforte). Das Programm besteht für den ersten Tag aus der Missa solemnis und der Cmoll-Symphonie, für den zweiten aus der Eroica und fünf anderen, meist kleinen Instrumentalen Stücken, für den dritten ebenfalls aus fünf verschiedenen Stücken und zum Schluss aus der neunten Symphonie. Eine Kammermusik-Matinée wird am 24. September stattfinden. Wie also das Fest beschlossen. — Wie man sieht, wird die Feier in Gestalt als eine zweite (und hoffentlich verbesserte) Auflage des diesjährigen Niederrheinischen Musikfestes angesehen werden können, da es in den Hauptsachen dasselbe bringt und auch fast in allen Zweigen dieselben Künstler gebraucht; [illegible] man nicht besser gethan hätte, beide Feste innerlich mehr von einander zu unterscheiden, lassen wir dahin gestellt sein. Aber aufgefallen ist uns, dass Herr Ferd. Hiller als der alleinige »Leiter« des Festes bezeichnet wird, da wie einer früheren Mittheilung zufolge erwartet war, derselbe werde sich in die Direction mit dem Musikdirector J. v. Wasielewski theilen. Vielleicht ist das auch der Fall, denn [illegible] die Bezeichnung nicht mehr zutreffend, da eine andere [illegible] Leitung durch Herrn Hiller nicht erreicht wird. Warum dann die erhöhte Bezeichnung? warum nicht einfach »unter Direction der Herren Hiller und Wasielewski und unter Mitwirkung etc.«? Denn sind solche Ankündigungen einsichtsvoll beseitigt. Uebrigens ist dies Stadt Bonn der Fall, und es will uns bedünken als ob es sich selbst, wenn sie ihrem städtischen Musikdirector bei einer Gelegenheit, die sie so oder vorkommen kann, eine weniger ehrenvolle Stellung zuweist. Weil uns die Personen ganz fern stehen, bemerken wir dieses lediglich zur Sache. Und kann man ans. Wenn die Jungfräulichen in Weimar aus der Beethovenfeier einen Liedertag machen, so ist das ihre normal ihre Sache; aber eine Ode, Hymne oder Cantate zum Preise der Tonkunst und des Geistes zu componiren und aufzuführen, das hört gewöhnlich schon zu den löblichen Sachen zu sein. Man hätte auch in Bonn Anlass dazu nehmen müssen, das schon die Ehre des Andenkens wegen des ein noch [illegible] zur Geltung zu erneuern. Denn der Ludwig unserer Tonkunst auch unter den classisch [illegible] ist, noch gehen ist. Dem Dirigenten brauchte eine solche Aufgabe nicht zugewiesen zu werden, sondern ein Gebeten einem [illegible] Mitwirkenden, und wir würden es sehr passend gefunden haben, wenn man Brahms um eine derartige Composition veranlasst hätte.

ANZEIGER.

[113] **Neue Musikalien.**

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig

Field, John, Exercice pour le Piano. Nouvelle Edition 1⅓ Ngr
Gade, Niels W., Nachklänge von Ossian. Ouverture f. Orchester arrangirt f. Pianoforte u. Violine von Fr. Hermann 27½ Ngr
Götz, H., Op. 7 **Lose Blätter.** 1 Clavierstücke. à Heft à 11 Ngr
Grimm, Carl, Adagio f. Violoncello m. Begl. des Pfte. 12½ Ngr
Grossmann, C., Op. 7 6 **Lieder** für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte 1½ Ngr
- Nr 1 Bitte Weil auf mir du dunkles Auge.
- Nr 2 Sie liebten sich Beide
- Nr 3 Sie sprach. O bu lass geh!
- Nr 4 Mir ist als müsst' ich dir ...
- Nr 5 Die Wasserrose. Die stille Wasserrose.
- Nr 6 Ein Jüngling liebt ein Mädchen

Haydn, J., Symphonien. Arrangement für das Pianoforte zu zwei Händen. Neue Ausgabe **Roth cartonnirt.**
Erster Band Nr 1—6 1 Thlr
Zweiter Band Nr 7—12 1 Thlr

Meister, Alte, Sammlung werthvoller Klavierstücke des 17. u. 18. Jahrhunderts herausgegeben von E. Pauer **Zweiter Band.**
- Nr 27 **Frohberger Joh. Jac.** Toccata 1½ Ngr
- Nr 28 **Sacchini, Antonio,** Sonata in F dur 15 Ngr
- Nr 29 **Hasse, Joh. Adolph,** Allegro 7½ Ngr
- Nr 30 **Bach, Wilh. Friedemann,** Sonata in C dur 12½ Ngr
- Nr 31 **Rolle, Joh. Heinrich,** Sonata in Es dur 11½ Ngr

Mendelssohn Bartholdy, Felix, Op. 32 **Ouverture** zu der Hebriden (Fingals Höhle) Arrangem. für das Pianoforte zu vier Händen. Hochformat 1 Thlr

— Op. 27 **Meeresstille und glückliche Fahrt.** Ouverture für Orchester Arrangem. für das Pianoforte zu vier Händen Hochformat 1 Thlr

— Op. 32 **Ouverture** zum Mährchen von der schönen Melusine Arrangem. f. das Pfte. zu vier Hdn. Hochformat 1 Thlr 15 Ngr

Mozart, W. A., Die Zauberflöte. Oper in zwei Acten. Zweiter Elegant cartonnirt. 2 Thlr

Paganini, N., Op. 1 **24 Capricen** für die Violine, mit hinzugefügter Begleitung des Pianoforte von Ferd. David. Neue Ausgabe Zum Gebrauch am Conservatorium der Musik zu Leipzig genau bezeichnet Heft 1 à Thlr Heft 2 1 Thlr 10 Ngr

Schumann, R., Op 12 **Phantasiestücke** für das Pianoforte. Hieraus Des Abends Aufschwung Warum? Grillen und Fabel. Für Pianoforte und Violine bearbeitet von [illegible] 1 Thlr 7½ Ngr

— **Robert u. Clara.** Op. 37/12 **12 Gedichte** aus Fr. Rückert's Liebesfrühling. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte Ausgabe für eine tiefere Stimme à Heft à 11 Ngr

— **Robert,** Op. 98 **Die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinens.** Erste Abtheilung. Für Gesang und Pianoforte Ausgabe für eine tiefere Stimme 1 Thlr 15 Ngr

Weber, C. M. v., Ouverturen Nr 1—11 für das Pianoforte. à. Roth cartonnirt. 1 Thlr

Wohlfahrt, Robert, Op. 15 **Walzer** für das Pianoforte. 11 Ngr

---

[112] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschien

Portrait

von

Ludwig van Beethoven

In Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach.* Gross Royal-Format Pr. à 22½ Sgr

Dieses Portrait entstand durch Ueberarbeitung der besten früheren Vorlagen, unter besonderer Benutzung der bei Lebzeiten des Meisters abgenommenen Gesichtsmaske. es sei hierdurch allen Verehrern des grossen Meisters bestens empfohlen

---

[114] **Billige Prachtausgaben.**

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,

durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen

G. F. Händel's Werke.

Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher

Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.

Bis jetzt erschienen

Acis und Galatea.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr n. Chorstimmen à 5 Ngr n.

Athalia.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr n. Chorstimmen à 5 Ngr n.

Belsazar.*
Clavier-Auszug 1 Thlr n. Chorstimmen à 9 Ngr n.

Cäcilien-Ode.
Clavier-Auszug 15 Ngr n. Chorstimmen à 4 Ngr n.

Dettinger Te Deum.
Clavier-Auszug 15 Ngr n. Chorstimmen à 5 Ngr n.

Israel in Aegypten.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr n. Chorstimmen à 15 Ngr n.

Judas Maccabäus.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr n. Chorstimmen à 7½ Ngr n.

Samson.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr n. Chorstimmen à 7½ Ngr n.

Saul.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr n. Chorstimmen à 7½ Ngr n.

Trauerhymne.
Clavier-Auszug 15 Ngr n. Chorstimmen à 1½ Ngr n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 4 Ngr n.

Indem ich mir erlaube, auf diese billige und correcte Prachtausgabe aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die einzige Ausgabe ist, welche mit der **Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft** völlig übereinstimmt, weshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauch bei Aufführungen empfehle

---

[115] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SALAMIS

Siegesgesang der Griechen

von Hermann Lingg

für

Männerchor und Orchester

componirt von

Friedr. Gernsheim.

Op. 10

Partitur	1 Thlr	15 Ngr
Clavier-Auszug und Chorstimmen	1 "	15 "
Chorstimmen einzeln	à — "	1½ "

Orchesterstimmen sind von mir in Abschrift zu beziehen.

Verantwortlicher Redakteur Wilhelm Werner in Leipzig
Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 13 Juli 1870. Nr. 28. V. Jahrgang.

Otto Jahn.

Mehr als ein halbes Jahr ist vergangen, seitdem der Mann, welcher in höherem Grade als irgend einer vor ihm die geschichtliche Kenntniss der Entwicklung der unsrer Musik und ihre ästhetische Würdigung gefördert und in neue Bahnen gelenkt hat, aus dem Leben geschieden ist. Auch diese Zeitung, welche sich als die Fortsetzung des bereits im vorigen Jahrhundert gegründeten Hauptorgans deutschen Musiklebens betrachten darf, hat immer sein lebendigstes Interesse, mehrfach seine thätige Mitwirkung erfahren; dieselbe trägt eine Pflicht dankbarer Verehrung ab, wenn sie noch einmal auf das Wirken eines Mannes zurückkommt, dessen tief eingreifende Erfolge vielleicht nicht immer genügend beachtet, ja in ihrem ganzen Umfange von Manchen nicht erkannt werden. Denn da in der Musik weit mehr als in den übrigen Künsten das Interesse sich dem unmittelbaren Genusse, der leicht zu erwerben, dem unmittelbaren Erfolge, der leicht zu erreichen ist, zuwendet, so kann es kaum auffallen, wenn das, was als den bleibenden Sinn nennen, bei der Mehrzahl der Musiktreibenden noch erstaunlich wenig entwickelt ist, und gerade in dieser Beziehung bietet die enge Reihe der Gegenwart so mannigfachen und reichen Stoff des Genusses und der Belehrung. Wir erkennen es mit Freuden und haben es öfters betont, wie wir auch die Gegenwart glücklich preisen dürfen wegen der fortgesetzten Productionskraft, die auch in einzelnen trefflichen Künstlern eigenste Recht bewährt. Eine Nation aber, die auf Höhepunkte in allen Gattungen der Kunst zurückblickt wie sie die Namen Bach, Händel, Mozart, Beethoven darstellen, kann sich nicht beim Genusse des Gegenwärtigen begnügen, sondern hat die Pflicht, sich mit ganzem Eifer dem Vergangenen und Vollendeten zuzuwenden. Verständniss und Blick auf Ansichten derselben sich zu schärfen und die Meister, die ihr Stolz sind, in ihrem ganzen Wesen, ihrem Werden und Schaffen zu begreifen, und die Männer wirken in Wahrheit zum Besten und zur Ehre der Nation, welche ihr den Weg zu diesem Verständnisse bahnen, indem sie durch Mittheilung ihrer Forschungen den historischen Sinn wecken, durch scharfe Beobachtung der künstlerischen Thätigkeit die ästhetische Betrachtung klären. Unter diesen aber hat Otto Jahn, wie wir alle wissen, in erster Linie gestanden.

Wir wollen hier nicht das Leben Otto Jahns schreiben, welches in seinen Hauptzügen ziemlich allgemein bekannt ist und [illegible] das noch zur weitern Data, wie die allen angegebenen, nicht bringen könnten; wir erinnern nur kurz an die für seine musikalische Ausbildung und Studien wesentlichen Momente. Schon in seinem älterlichen Hause zu Kiel, wo Jahn am 16 Juni 1813 geboren war, bildete die Musik einen Hauptgegenstand der geselligen Unterhaltung, und unter dieser Anregung entwickelte sich früh die hervorragende musikalische Begabung des Knaben. Im Christianeum und in der musikalischen Theorie genoss er frühen Unterricht; in letzterer Beziehung verdankte er besonders dem verdienten G. Chr. Apel eingehende Unterweisung und Förderung, dessen Andenken Jahn durch die achtende Schilderung seines Wirkens in seinen gesammelten Werken in pietätvoller Weise geehrt hat. Bald entwickelte sich in ihm das Verlangen, sich ganz der Musik zu widmen; dasselbe fand jedoch damals nicht die Zustimmung seines Vaters. Seine weiteren Gymnasial- und Universitätsstudien in Schulpforta, Kiel (1831), Leipzig, Berlin führten ihn in der tieferen Erkenntniss des Alterthums und seiner Poesie und Kunst Elemente zu, die geeignet waren, seinem dringenden Verlangen nach einer ausschliesslichen Hingabe an die Tonkunst ein Gegengewicht gegenüberzustellen, die ihm reichlichen Ersatz und entsprechende Befriedigung gewähren konnten. Dennoch schwankte er noch in seiner Berliner Studienzeit der Kampf zwischen Musik und Philologie. Er setzte seine theoretischen Studien unter Dehn's Leitung fort, gelangte aber hier schliesslich zu der Ueberzeugung, dass sein productives Talent nicht ergiebig genug sei, um als Componist Erfolge von Bedeutung zu erlangen, und wandte sich der Philologie als seinem Berufsstudium zu, ohne jedoch der fortwährenden Anregung, die ihm musikalische Genüsse gewährten, sowie fortgesetzter weiterer Ausbildung in der technischen und historischen Erkenntniss der Musik aus dem Wege zu gehen. »Ich muss bekennen«, sagt er in der Vorrede seines Mozart, »dass mir die Musik jederzeit eine ebenso ernste Sache gewesen ist als die Philologie und dass ich stets bemüht gewesen bin durch gründlichen Unterricht und eifriges Selbststudium mir eine Einsicht in das Wesen der Musik und ihrer Technik zu erwerben.« Reiche Anregung wurde ihm namentlich in Leipzig zu Theil durch das allen bekannte Auftreten der Frau Schröder-Devrient; sowie auf seinen Reisen (er hatte 1836 promovirt, und machte von da bis 1839 eine Reise durch Frankreich und Italien) namentlich in Paris durch die glänzenden Opern- und sonstigen Auf-

führungen. Von 1839 bis 1842 lebte er als Docent in seiner Vaterstadt, von da bis 1847 als Professor in Greifswald; an beiden Orten hat er seiner Liebhaberei, angeregt auch praktisch durch Leitung musikalischer Aufführungen Ausdruck gebenden. Ein Zeugniss seines regen Theilnahme am öffentlichen Musikleben sind unter andern ein 1841 geschriebener Aufsatz über Mendelssohn's Paulus. Den rechten Anregung aber musste ihm natürlich sein neuer Aufenthalt in Leipzig bieten, wohin er 1847 als Professor der Philologie berufen wurde und wo er bis 1855 verblieb, auch nachdem er 1851 durch den Erlass des Freiherrn von Beust mit Haupt und Mommsen seines Postens der Universität entlassen worden war. Die unvergleichlichen öffentlichen Aufführungen der Gewandhausconcerte, der Oper, vortheilhaft durch künstlerischen mussten sein lebendigstes Interesse erregen; er gab dasselbe durch kritische Aufsätze kund, welche die Gewandhausconcerte in den Jahren 1853—54, die Opern Lohengrin und Tannhäuser von R. Wagner und die Compositionen von R. Schumann betrafen und in die »Grenzboten« aufgenommen wurden; mit Ausnahme der erstgenannten finden dieselben in den gesammelten Aufsätzen wiederholen Platz. Auch der Aufsatz über Mendelssohn's Elias wurde hier geschrieben; er erschien 1848 in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Von ungleich weiterer Bedeutung aber waren die grossen Pläne umfassender Arbeiten, welche er im Verkehr mit befreundeten Männern theils für sich selbst fasste, theils in seinen Theile fördern half. In letzterer Beziehung muss erwähnt werden, dass er einen der ersten Gründe der Bachgesellschaft gewesen ist, vielleicht, wie wir aus glaubwürdiger Quelle vernahmen, den allerersten Impuls zu diesem grossartigen Unternehmen gegeben hat. Dann aber ist hier der Beginn seiner kritischen Thätigkeit für Beethoven zu nennen, dessen Frucht die 1851 erschienene Clavierauszug der Oper Leonore war, sowie ferner der Plan, die drei Meister Haydn, Mozart und Beethoven biographisch zu behandeln, zu welchem in jenen Jahren durch die Reisen namentlich nach Wien und Salzburg (1852) die Vorbereitungen getroffen wurden. Die Biographie Mozart's wurde bekanntlich in den ersten Jahren seines Lebens in Bonn, wohin Jahn Ostern 1855 als Professor berufen war, vollendet; hinsichtlich der beiden anderen ist es, von vereinzelten Beiträgen abgesehen, bei der Sammlung des Materials geblieben. Auch in Bonn hat Jahn in den ersten Jahren wenigstens der öffentlichen Pflege der Musik noch ein thätiges Interesse zugewandt; die niederrheinischen Musikfeste mussten auch einmal seine kritische Feder in Thätigkeit in den beiden ebenfalls in die gesammelten Schriften aufgenommenen längeren Berichten aus den Jahren 1855 und 1856. Auch später noch nahm er an allen hervorragenden künstlerischen Leistungen und an Aufführungen seiner Lieblingswerke lebendigsten Antheil, und die Begeisterung, mit welcher er alles Schöne fort und fort würdigte und genoss, musste sich auch auf seine Umgebung in belehrender und erwärmender Weise wirksam. Erst in den letzten Jahren machten ihm tiefe Verstimmung und körperliches Leiden diese fortgesetzte Theilnahme unmöglich. Doch fuhr er bis fast ans Ende mit seiner wissenschaftlichen Betheiligung an musikalischen Aufgaben fort; die von unternommenen Gesammtausgabe von Beethoven's Werken fand seine thätige Theilnahme und wurde durch einen tabellarischen Aufsatz, der den Schluss seiner gesammelten Aufsätze bildet, in die musikalische Welt eingeführt; die Umarbeitung seines Mozart erfüllte einen Theil der Zeit seiner letzten Jahre. Die nere musikalische

Mittheilungen und Besprechungen erschienen in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Die vorstehende Uebersicht hat die wichtigsten Leistungen Otto Jahn's auf musikalischem Gebiete in ihren historischen Zusammenhang gebracht; sie hat, wie wir glauben, auch hier in die Elemente erkennen lassen, aus denen der grosse und eigenthümliche Einfluss Jahn's auf die Förderung der musikalischen Kenntniss wesentlich hervorgehen musste. Wenn das Entschluss, die Musik nicht zum ausschliesslichen Berufe werden zu lassen, zunächst auf das Bekenntniss einer weniger ergiebigen Productionskraft hinsichtlich der musikalischen Composition zu beruhen scheint, so stand dieser enge Verbindung mit dem andern Umstande, dass Jahn's Talent ein weit allgemeineres, ein Anlage anderer geartetes war. Mit tiefster Empfänglichkeit für die Kunst in ihrem Gesammten, mit angeborenem Sinne für das Wahre und Schöne, mit einer wandelbaren Hingebung, das Kunstwerk in seinem Kerne, seiner tiefsten menschlichen Bedeutung zu erfassen, verband sich in ihm jenes ungewöhnliche Vermögen historischer Anschauung und methodischen Verständnisses, vermöge dessen ihm am Kunstwerke auch der Künstler mit seinem Fühlen und seiner Absicht menschlich nahe trat. Dabei war er nun zunächst durch die genaue Kenntniss der musikalischen Technik wesentlich unterstützt; dann aber kam schliesslich noch als entscheidendes Moment, als Frucht des philologischen Studiums hinzu die bewunderungswürdige Herrschaft über den gesammten gelehrten Apparat, über die Mittel der historischen Untersuchung, sowie endlich die im Charakter wurzelnde Strenge und Gewissenhaftigkeit in der Handhabung derselben bis an die Ermittelung des Zieles. In der Vereinigung dieser Eigenschaften war der grosse Einfluss, den Jahn in dem Gebiete der musikalischen Forschung geübt hat, wesentlich begründet. Auch ist dem Verstehenden klar, dass dieser Einfluss nur aus dem ganzen Zusammenhange der Jahn'schen Wirksamkeit begriffen werden kann. Nichts wäre thörichter, als die verschiedenen Gebiete, auf welchen Jahn sich erlebte, als lose ich gesondert und nur zufällig zusammengekommene aufzufassen. Was gerade auf die allenthalben ihn leitenden Principien, auf die er seiner sämmtlichen Arbeiten herrschende Methode achtet, wird, auch ohne Jahn persönlich gekannt zu haben, leicht erkennen, dass vollkommenste Einheit in allem seinem Streben herrschte, welche in der echten Begeisterung für die Kunst, dem vollen Verständnisse ihrer Erscheinungen und dem Streben, dieselben historisch zu überblicken, ihre Wurzel hatte. Insofern nun stehen können bei ihm der durch die zweifachen Anschauungen in den verschiedenen Künsten erweiterte Blick die fruchtbarste Gelegenheit. In feiner zu möglichst einem Ziele zu führen, hatte ihn die strenge Methode philologischer Arbeit geleitet. So waren Ziel, Mittel, leitende Principien für ihn überall dieselben, mochte er einen älteren oder neueren Dichter, ein Werk der bildenden oder tönenden Kunst zum Gegenstande seiner Betrachtung wählen. Die umfassende Anschauung, die ihn vor Verkennung des Ganzen des einzelnen Kunst schützte, der nüchterne klare Verstand, der ihn vor allem Phantastischen und Halbdurchdachten bewahrte, der ernste Wahrheitssinn, der sich nirgend vor der Schwierigkeiten und blendenden Resultaten begnügte, sondern rücksichtslos auf die Tiefe drang, um festen Boden zu gewinnen, mochte auch das Resultat oftmals nur das negative sein, dass derselbe im gegebenen Falle nicht zu gewinnen sei — alle diese Eigenschaften mussten, wohin auch die Thätigkeit wandte, reiche Frucht und Belehrung bringen. Im Gebiete der musika-

Bahn kannt, in welchem sie bis dahin überhaupt sich so wenig zusammengefunden hatten, mussten sie geradezu als bahnbrechend erscheinen. Otto Jahn ist es gewesen, welcher die Genius historischer Forschung auf musikalischem Gebiete zu erst erweckt hat. Es fehlte auch früher nicht an lexikographischen Sammelwerken, an Gesammtausgaben der älteren Meister, an Biographien einzelner Musiker, ja nicht einmal an umfangreichen ungeregelten Geschichten der Musik. Aber wie selten fand sich bei denselben die bei anderen wissenschaftlichen Gegenständen als selbstverständlich vorausgesetzte Richtung auf Vollständigkeit und Treue der Erforschung, auf gewissenhafte Scheidung des Wahren vom Falschen, auf sorgfältige Wahrung des Ueberlieferten! Je mehr die mit eindringendem Fleisse auf Erkenntniss gerichteten Geister sich zu suchenden Forschern, um so weit blieben sie zurück von der Aufgabe einer unbefangenen Hingabe an den Stoff, einer unbestechlichen Erforschung des Wahren, einer unbefangenen Anschauung der Kunstwerke als solcher. Nie wird man aus der Zeit vor dem Erscheinen von Jahn's erstem Bande von Mozart schwerlich ein Werk namhaft machen können, welches in gleich vollständiger Weise den verschiedenen an die Darstellung eines Künstlerlebens und einer wichtigen Kunstepoche zu stellenden Anforderungen befriedigte.

Wir suchen das Gesagte durch Betrachtung von Jahn's einzelnen Leistungen auf musikalischem Gebiete etwas näher zu begründen, und die Art und Weise seiner kritisch-philologischen, seiner historischen und seiner ästhetisch-kritischen Thätigkeit an denselben uns klar zu machen.

Dass die Grundsätze, nach welchen wir den Text der alten Classiker herzustellen und von Verderbnissen zu reinigen suchen, auch auf die musikalischen Kunstwerke anzuwenden sind, dass die Methode und die Gesetze dieselben sind, und nur die äusseren Mittel der Untersuchung sich nach der speciellen Natur der Aufgabe anders gestalten: das hat unseres Wissens zuerst Jahn mit Klarheit ausgesprochen und durchzuführen unternommen. Schon früher hatte Schumann an ein paar in die Augen fallenden Beispielen gezeigt, dass auch bei den Componisten neuerer Zeit eine Reinigung der Ausgaben von überlieferten Fehlern Noth thue. Wie sehr diese Verderbnisse, die nur in den alten Autoren nicht auffällt, in den neueren Meistern bereits um sich gegriffen, hat Jahn noch einmal in seinem Aufsatze »Ueber Beethoven und die Ausgaben seiner Werke« S. 328 betont, und sich gleichzeitig über die Grundsätze der philologischen Kritik, welche hier wie dort gleichmässig gelten, ausgesprochen: »Ihre Aufgabe ist es, das Werk eines Schriftstellers — oder Musikers, welches durch mechanische Vervielfältigung, Abschrift oder Druck, verbreitet und fortgepflanzt und nothwendig durch die wiederholte Vervielfältigung, zufällig oder absichtlich, mehr oder weniger entstellt worden ist, in der Gestalt wiederherzustellen, wie es der Urheber abgefasst hat.« Dabei ist die Ueberlieferung zu prüfen, als deren Zeugen in erster Linie die Urschrift, daneben autorisirte Abschriften und Drucke, und bei Musikstücken auch Stimmen, welche durch den Componisten corrigirt sind, zu gelten haben. Aber auch der Ueberlieferung gegenüber giebt es hier eine Conjecturalkritik, wo aus äusseren oder inneren Gründen offenbare Fehler nachzuweisen sind. Ihre Handhabung setzt natürlich technische und historische Beherrschung des Gegenstandes voraus. »Wie man mit so geschärftem Blick und sicherem Takt, vertraut mit seinem Meister an die Prüfung derjenigen Stellen herantritt, in welchen die Lesart nicht nothwendig überliefert ist, der wird im Stande sein zu entscheiden, was unmöglich vom Autor herrühren kann, und was er geschrieben haben könnte, in vielen Fällen, was er geschrieben haben müsse, in den meisten, wenn er wahrscheinlich geschrieben habe.« Namentlich bei willkührlichen Aenderungen oder Besserungen der Correctoren muss und die Thätigkeit nach ihrer Art durch sorgsame Ausgleichung des Subject und Objectiven immer sich hier streng eine bewusste kritische Methode bilden. Jahn weist die so festgestellten Grundsätze an verschiedenen Stellen Beethoven's nach, unter welchen die beiden Takte im Scherzo der C moll-Symphonie, sowie die bei den ausgefallenen Takte des letzten Quartetts in F-dur eine gewisse Berühmtheit erlangt haben. In dieser Beziehung hat er in seinem Clavierauszuge der Leonore ein bleibendes Muster aufgestellt, in einem Werke, in welchem es ihm galt den Verehrern Beethoven's die bisher nahezu ungekannte Kenntniss der ursprünglichen Gestalt des Fidelio zu eröffnen. Bekanntlich war Fidelio, oder wie Beethoven die Oper ursprünglich nennen wollte Leonore, 1805 zuerst in Wien aufgeführt worden, und zwar mit ungünstigem Erfolge. Mehrfach gekürzt und umgearbeitet, gelangte sie 1806 zum zweiten Male auf die Bühne; in dieser Gestalt kamen auch andere Gesellschaften in den Besitz der Oper, wie die Seconda'sche Bühne, die Secondasche Truppe, und einen (nicht vollständigen) Clavierauszug dieser zweiten Bearbeitung gab Beethoven 1810 bei Breitkopf und Härtel heraus. Endlich folgte 1814 Fidelio als dritte Bearbeitung nach dem von Treitschke umgearbeiteten Texte. Jahn hat sich nur die Aufgabe gestellt, von den beiden früheren, bis dahin völlig unbekannten Bearbeitungen eine Anschauung zu gewähren. Er that dieselbe in der Weise, dass er den vollständigen, von ihm neu gearbeiteten Clavierauszug der zweiten Bearbeitung giebt, und dahin die Varianten der ersten Bearbeitung theils an der ersten dem Texte, theils im Anhange mittheilt. In acht philologischer Weise beschreibt er in der Vorrede die Hülfsmittel, die ihm dabei zu Gebote standen, und die Art, wie er sich derselben bedient hat, wie er auch in den älteren Partiturabschriften, in den aus auswärtigen Bühnen gesandten Stimmen die ältesten und treuesten Quellen versucht, wie er dieselben bis ins Einzelne prüft, vergleicht und den Hand des Componisten nachgeht, und es ist wie in einem Takte es sein Urtheil über die Motive der Aenderung in der späteren Bearbeitung, die man nur zu oft den Zwang der Kürzung entnehmen entspricht, ja diese Weise erkennen die Erläuterungen zu den einzelnen Nummern als Muster für alle künftigen Arbeiten betrachtet werden. Indem Jahn uns an den geeigneten Stellen auch auf die Verschiedenheiten der dritten Bearbeitung, des uns bekannten Fidelio hinweist, übersieht man hier die drei Bearbeitungen und gewinnt dadurch die belehrendsten Aufschlüsse über die Art wie Beethoven arbeitete. Wenn daneben die historischen Bezüge mit genauester Kenntniss der Quellen und strenger Kritik des Ueberlieferten aufgedeckt werden, wenn der Clavierauszug aus in jedem Takte den den musikalischen Tactsinn im Einzelnen kundigen Mann verräth, so vervollständigen diese Wahrnehmungen eben uns das Bild des in jedem Momente aus dem Vollen und Ganzen schaffenden Forschers. Der Gewinn aus dieser Arbeit musste daher ein seltener und bedeutender sein; der Einblick in Beethoven's Werkstatt, die Bekanntmachung mit den früheren oft an Schönheit hervorragenden Bearbeitungen sind Jahn's wesentliche Verdienste.

(Schluss folgt.)

Das Oratorium auf der Bühne

Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Schluss.)

Was ein Tonsetzer im Geiste und als inneren Drange des Entwickelung mit seinen eigenen Werken vornimmt, um ihnen die entsprechende Kunstgestalt und Einheit in der Welt zu schaffen, ist seine Sache, und Niemand hat direct drein zu reden. Jeder kann mit seinen Kunstversuchen nach Gefallen [illegible]. Andere haben lediglich das Resultat abzuwarten und uns es wachen, wenn eine Scheidung bestehender, bewährter Werke und Verhältnisse über die Bühne gebracht wird. Aber was sich schliesslich gestaltet und in der Welt festgesetzt hat, nachdem der Meister seine Hand davon gezogen, soll ein Anderer nachträglich nicht ändern und meistern, sondern in seiner ganzen Eigenthümlichkeit bestehen lassen. So nur erfüllt sich der Zweck der Kunst, welcher kein anderer ist als der, das ganze Leben in seiner vollen Tiefe und Breite künstlerisch zu gestalten und durch solche Gestaltung wie in einem zweiten Dasein zu geniessen. Wahrer Genuss, Erhebung und Belehrung hängen nur hieran. Alles was dem nachtheilig ist, muss daher aufs sorgfältigste vermieden, aufs bestimmteste ferngehalten werden.

Wenn Mendelssohn (bei den erwähnten gefeierten Experimenten in [illegible] gesehen) die Israel [illegible] von Aufführung mit Bildern beabsichtigte, so ist dies nicht zu billigen, weil das Werk auf dieselben in keiner Hinsicht angelegt ist und dadurch (von allem weiteren abgesehen) nothwendig zerstückelt werden muss. Man könnte aber nur vom herein durchaus nichts dagegen haben, wenn Mendelssohn ein eigenes entsprechendes Werk, den Paulus also, damals schon componirt und bei jener Gelegenheit mit Bildern u. dergl. zuerst aufgeführt hätte, denn diese Neuerung wäre vielleicht für die Kunst von Nutzen gewesen. Nachdem solches aber nicht geschehen ist, nachdem auch Mendelssohn, was die Gestaltung und Art der Aufführung betrifft, auf den bisherigen oratorischen Standpunkt [illegible], hat Niemand das Recht, mit seinem Paulus nun nachträglich zu thun, was er selbst nicht gethan und in keiner Weise vorbereitet hat.

Die Sache an sich ist klar genug und insofern könnte Mancher meinen, viele Worte seien überflüssig. Aber sie ist zugleich durch Nebenumstände sehr verwickelt, deshalb wird eine allseitige Behandlung doch ihren Nutzen haben. Indem ich dieses mit hauptsächlicher Berücksichtigung derjenigen Werke unternahm, welche hier die Norm bilden, der Händel'schen, bin ich in dem Widerstande gegen die theatralische Aufführung derselben allerdings etwas aus der Art geschlagen, denn die bisherigen Biographen Händel's [illegible] gerade in der Vertheidigung einer solchen Art der Aufführung, wovon schliesslich noch einige Beispiele angeführt werden mögen. Herr Schölcher schreibt u. A.: »Nach meiner Meinung sollten Oratorien nicht in reguläre Dramen umgesetzt werden, weil es in dem Falle nöthig sein würde, ein fremdes Element in sie einzuführen. Diese grossen Werke müssen gelassen werden, wie sie sind, bildend, wie sie thun, einen neuen Stil, ein Ding für sich, welches weder ein Concert noch eine Oper genannt [illegible]. In der That sollten sie in ihrer genau selben Gestalt gegeben werden, bloss [!] mit Kostümen, Scenen und Action; auf welche Weise man sie [illegible] würde zu Theaterstücken zu machen und welche sie doch alle Vortheile der Bühne für sich hätten.« (*Life of Handel* S. 158.) Wir fürchten nur, dass sich der verehrte Mann in keinem einzigen Punkte deutlich gemacht hat, wie das Oratorium es anfangen sollte, alle Vortheile der Bühne an sich zu ziehen, ohne damit doch selbst ein Bühnenstück zu werden. Man sieht leicht, dass sein letzter Satz den vorderen aufhebt, wenn die beiden ersten postuliren, und nachgerade dürften nur Wenige noch bezweifeln, dass die würdige Selbständigkeit des Oratoriums eben dann am besten gewahrt ist, wenn dasselbe verschmäht, mehr mit der Bühne gemein zu haben als die Gemeinschaft dramatischer Gestaltung bei denjenigen Worten und Scenen, welche ihrem Charakter zufolge eine derartige Behandlung erfordern.

Schon der erste Lebensbeschreiber Händel's, Mainwaring (dessen Werkchen im Jahre 1760, bald nach Händel's Tode, erschien), fasst so ziemlich Alles zusammen, was in die theatralische Art zu der biblischen Werke gesagt werden kann. Seine Worte lauten: »Da die bemerkenswerthesten Charaktere, Ereignisse und Vorfälle, welche die heilige Schrift enthält, und an die erhabenen Wahrheiten [illegible] vornehmlich bezeichnet wird, es entspricht ihrer Natur ebenso wohl [illegible] dargestellt, als gesungen und gespielt zu werden. Aber die Heiligkeit des behandelten Gegenstandes lässt selbst die Composition dieser Stücke in den Augen Mancher beinah als Profanation erscheinen. Was solche Meinung hinderte, war vielleicht dies, dass die meisten Sujets unserer Opern aus der weltlichen und [illegible] älteren Geschichte genommen sind. Und obwohl die Musik gestattet wurde, dem Gottesdienste ihre Beihülfe zu leihen, schien es doch eine gefährliche Neuerung, ihr die weitere Erlaubniss zu geben, nun religiöse Gegenstände auch an Orten der Unterhaltung in ihr Gefolge zu nehmen. Denn hierdurch schien eine Art von Allianz zwischen zwei Dingen hergestellt, welche man gewöhnlich als in einer natürlichen Feindseligkeit gegen einander begriffen ansah, zwischen der Kirche und dem Theater. In früheren noch engherzigeren Zeiten würden Oratorien überhaupt nicht geduldet sein. In unseren glücklicheren Tagen war das Vorurtheil zwar nicht einflussreich genug, um diese edlen Vorstellungen ganz zu unterdrücken, aber doch so stark, um sie zu verderben. Denn sind nicht dieselben Gründe, welche die Oratorien überhaupt erlauben, auch genügend ihre Darstellung durch Action zu rechtfertigen? Würden nicht Action und Geberden, mit passenden Kleidern verbunden, diese Vorstellungen vollkommener und eindringlicher und folglich die Unterhaltung auch vernünftiger und anziehender machen? Vorausgesetzt, dass keine unpassenden Charaktere in dieselben eingeführt würden (was leicht zu vermeiden wäre), müsste schwer zu sagen sein, welche sonstigen Ungehörigkeiten daraus entstehen würden. Dies ist gesagt mit völliger Unterordnung unter das Urtheil der Kenner.« (*Memoirs of the life of Handel* S. 137—139.) Er spricht im Grunde nur gegen das Verbot, biblische Historien auf die Bühne zu bringen, und da er selbst nur Gesetzliches will, macht eine solche Freimüthigkeit seinem Verstande alle Ehre. Aber er vergass, dass die strengeren engherzigen Zeiten für dieses Gebiet überhaupt nicht vorhanden gewesen sind, dass vielmehr nicht nur das Mittelalter, sondern selbst die erste Zeit der Oper, namentlich in Deutschland, die Bibel ebenso frei behandelte wie Ovid's Metamorphosen. Wenn trotzdem keine bleibende geistlich theatralische Bühnenwerke entstanden, so muss die Ursache davon wohl anderswo gesucht werden.

Wir haben gefunden, dass sie in der Sache selbst liegt, also in künstlerischen Verhältnissen, die an andern in keines Menschen Belieben oder Macht steht und denen als unabänderlichen Gesetzen zu folgen hier die beste Weisheit

ist. Homer's epische Dichtung ist gewiss voll Leben und Handlung und gewährte den späteren griechischen Künstlern, dramatischen wie bildenden, eine unerschöpfliche Anregung. Aber seine Helden zu kostümiren und die am meisten dramatischen Episoden seiner Gedichte in natura der Bühne einzuverleiben, ist dennoch den Griechen niemals eingefallen. Wie sollte es auch? waren doch Homer's Göttergestalten, seinen Andeutungen zufolge, von einer Grösse, welche die der gewöhnlichen Menschen um das Zehnfache überragte. Nun, das Oratorium steht in einem ähnlichen Massenverhältnisse zu unserer Bühne, sobald es auf dieselbe gebracht, also — in welcher Form auch immer — zu einer Oper verwandelt werden soll. Man stehe daher ab von allen Versuchen, welche offen oder latent dahin führen, und lasse dem Oratorium was des Oratoriums ist. *Chr.*

Mendelssohn's Wirksamkeit als Musikdirector an Immermann's Theater in Düsseldorf 1833—1834.

Von einer in zwei Bänden erschienenen, durch G. zu Putlitz herausgegebenen Publication über Immermann, unter dem Titel: »Karl Immermann. Sein Leben und seine Werke, aus Tagebüchern und Briefen an seine Familie zusammengestellt« (Berlin, W. Hertz, 1870) enthält der zweite Band auch Nachrichten über das kurze Zusammenwirken von Immermann und Mendelssohn an dem Theater zu Düsseldorf. Wir lassen die in mancher Hinsicht lehrreichen Mittheilungen hier folgen.

Im Jahre 1833 fand das Rheinische Musikfest in Düsseldorf statt und Mendelssohn war der Dirigent desselben. »Mendelssohn's Anwesenheit war diesmal besonders bedeutungsvoll für Immermann, denn sie gab einem schon früher entstandenen Gedanken neue Nahrung. Die Wirkung der unter seiner Leitung ausgeführten Instrumentalmusik war eine so vorzügliche gewesen, dass sie dem jugendlichen Meister solche Lorbeeren eingetragen und den Antheil an seiner liebenswürdigen Persönlichkeit zu einer wahren Begeisterung gesteigert hatte. In Folge dieses Eindrucks sprach sich von vielen Seiten der Wunsch aus, so seltene Gaben Düsseldorf dauernd gewonnen zu haben, und man trug dem Künstler die Stelle eines städtischen Musikdirectors an. Mendelssohn nahm dieselbe unter der Bedingung an, nur für einige Jahre gebunden zu sein, und verpflichtete sich für diese Zeit die katholische Kirchenmusik und den Singverein zu leiten. Immermann, der um diese Verhandlung wusste, suchte dahin zu wirken, dass man Mendelssohn gleichzeitig auch für das Theater zu gewinnen suche; aber es gelang ihm in dem Ungestüm des Festes weder die Sache selbst mit Jenem genügend zu besprechen, noch den Sinn der Freunde dahin zu lenken. Man behielt die weitere Entwickelung der Bühne zwar fortgesetzt im Auge und gab Immermann darin Recht, dass sie nur in geeigneter Weise fortgeführt werde, wenn es gelinge, auch das Orchester und die Oper zu heben; doch versäumte man den Augenblick, in dem es möglich gewesen wäre, auf die geeignete Weise etwas dafür zu thun. Grosse Virtuosen konnte man nicht bezahlen, auch war von ihnen kein wahrhafter Gewinn zu erwarten; Alles musste von der richtigen Leitung und Ausbildung tüchtiger Kräfte abhängen. Wer wäre für eine solche befähigter gewesen als Mendelssohn? Trotz der augenblicklichen Versäumniss gab Immermann die Hoffnung übrigens nicht auf, diesen für das Unternehmen zu gewinnen, und betrieb um so dringender die Bildung des grossen Theatervereins, auf welchen der bisherige nur provisorisch hingearbeitet hatte. Es sollte derselbe das Theater aus einem Privatunternehmen zu einer städtischen Anstalt erheben, und man hoffte mit Unterstützung des städtischen Beitrags eine Art von Regel und Aufschwung in das Institut zu bringen.

»Endlich kehrte Mendelssohn aus London zurück, wohin er nach dem Musikfeste gegangen war. Er erfreute Immermann durch Jugend und Frische, und als dieser ihm bei einem Nachmittagsbesuche das Theaterproject mittheilte, zeigte er sich sehr günstig dafür gestimmt. Wenige Tage vor seiner Ankunft war in einer Generalversammlung des Theatervereins der Ausschuss gewählt worden, und die Sache also wieder um einen Schritt weiter gekommen.«

Immermann's Herbstreise brachte zunächst einen Stillstand in die Verhandlungen.

»Felix Mendelssohn, der schon im October [1833] sein Amt als städtischer Musikdirector angetreten hatte, war in den Theaterverein getreten und in den Ausschuss gewählt worden. Er und Immermann bildeten nun das artistische Comité zur Leitung der Mustervorstellungen, deren erste der Don Juan sein sollte. Die Proben zu dieser Aufführung wurden gleichzeitig mit denen zu Egmont betrieben, und Mendelssohn, dessen junge Autorität erst Wurzel schlagen musste, hatte viel Tracasserien mit den Sängern. Als diese überwunden waren und die Oper aufs sorgfältigste vorbereitet zur Aufführung kam, brach bei der Vorstellung am 19. December in stürmischer Weise der Widerwille hervor, den ein höheres Streben immer in der Masse finden wird, die sich nicht in ihrer hergebrachten Indolenz und Behaglichkeit stören lassen will. Die Erhöhung der Preise, die man für die Mustervorstellungen eingeführt hatte, gab den äusserlichen Vorwand zu den gemeinen Demonstrationen, welche die Aufführung störten. Pfeifen, Trommeln und Geschrei aus dem Publikum beim Beginn des zweiten Actes nöthigten den Regisseur zu verschiedenen Malen den Vorhang wieder fallen zu lassen, so dass Mendelssohn schon im Begriff war den Taktstock niederzulegen. Da gelang es endlich beim fünften Aufziehen den ordentlichen Leuten durchzudringen und die Ruhe so wieder herzustellen, dass unter tiefer Stille und bei steigendem Applaus weiter gespielt werden konnte. Als am Schluss alle gerufen wurden, erschien dennoch Niemand. Mendelssohn erklärte, er werde die Oper, zu deren nächster Vorstellung alle Billets schon ausverkauft waren, nicht dirigiren, wenn nicht zuvor das Personal und er selbst Schadlosigkeit [illegible]; wiederum erklärte das Orchester, es werde nicht spielen, wenn er nicht dirigire, der Schauspieldirector jammerte über den Ausfall der gehofften Einnahme, Immermann war empört gegen das Publikum. Die allgemeinste Verwirrung herrschte, und die zweite Aufführung der Oper wurde vor der Hand ausgesetzt. In den nächsten Tagen war in Düsseldorf von Nichts die Rede als von dem Theaterscandal, die halbe Zeitung war voll Anzeigen darüber. Endlich nannte sich der Urheber der Störungen: es war ein Regierungssecretär, der vom Präsidenten stark gerüffelt wurde, eine Massregel, die auch von anderen Chefs angewandt wurde, wo ihre Untergebenen der Theilnahme überführt oder verdächtig waren. Nachdem auf der anderen Seite der Verein zur Beförderung der Tonkunst ein Manifest erlassen, worin man um die Wiederholung der Oper bat, zeigte das Theater-Comité an, dass es sich sogleich auflösen werde, wenn wieder die geringste Unterbrechung in seinen Vorstellungen stattfände, kündigte aber die verlangte Oper an, die auf das glänzendste vor sich ging. Mendelssohn wurde mit vielem Applaus empfangen, das Publikum rief nach einem Tusch, der ihm gebracht ward, dann folgte fast unzählige Male, nur von dem lebhaftesten Beifall unterbrochen, der alle einzelnen Nummern begleitete.«

Weiterhin dirigirte Mendelssohn in der Reihe dieser Mo-

stervorstellungen Egmont mit Beethoven's Musik, bei welchem das Publikum sich fern an hielt, und sodann (Anfang März 1834) den Wasserträger, um noch gut ging und viel Glück machte.

»Schon Anfang März war von Seiten des provisorischen Theatervereins unter der Hand bei Immermann (der damals noch als Jurist im Staatsdienste sich befand) angefragt worden, ob er die Intendanz einer zu bildenden städtischen Bühne übernehmen werde. Auf seine im Allgemeinen zustimmende Antwort hatte sich der Verein definitiv constituirt und ein Statut festgestellt, nach welchem die Stadt, welche die Eigenthümerin des Hauses war, das Theater als städtische Anstalt gründete. Die Mittel zu dieser Gründung sollten durch ein Actienkapital von mindestens 10 000 Thalern beschafft werden; die Dauer des Unternehmens, an dessen Spitze ein Verwaltungsrath stand, wurde vorläufig auf drei Jahre festgesetzt und seine artistische Leitung sollte ausser dem Intendanten einem Musikdirector anvertraut werden.«

Immermann machte sich nun ans Werk. Aber schon bei den ersten praktischen Versuchen »begannen die Differenzen mit Felix Mendelssohn, die zu dem Risse, oder denselben vor die Bühne führten, mit welchem die Immermann'sche Blüthe von dem Unternehmen abgestreift wurde, als seine Knospen noch aufgebrochen waren. Mendelssohn hatte von vorn herein weniger Eifer für die Sache gefühlt, als Immermann, ausserdem fehlten ihm die praktischen Erfahrungen, die diesen unterstützten. Mitschon war während des Sommers verabsäumt, was zur Vorbereitung für die Oper nothwendig gewesen wäre, und es fehlte fast noch auf diesem schwierigen Gebiete gar die Ordnung, als die Proben beginnen sollten. Bei den Verhandlungen aber die Art, wie diesen Mängeln abzuhelfen sei, traten die Verschiedenheiten in den Charakteren beider Männer, und die Folgen ihrer ungleichen Lebensführung schroff hervor. Mendelssohn's glückliche Jugend hatte ihn auf ebenem Pfade ein geschlossen ... seine Kraft anklingen zu ohne, die unmittelbar deinen Genuss gewähren. Immermann war im Kampf zwischen Neigung und Nothwendigkeit gereift. Gewichtiger noch aber war, dass Mendelssohn nicht die Sache selbst warm und voll erfasst, sondern dass er bald gestand, er habe sich dem Theater in Düsseldorf nur um Immermann's und seiner Wünsche willen gewidmet. Darin lag der eigentliche Grundirrthum, denn Niemand ist im Stande, sich rein um eines Andern willen auf die Dauer mit einem schwierigen und verdriesslichen Geschäfte zu befassen. Immermann hatte Mendelssohn's Beitritt zu der Sache auch nie als ein Opfer begehrt, vielmehr ihn dazu in der Meinung aufgefordert, dass ihm die Ausführung der Idee einer künstlerischen Bühne selbst Vergnügen machen würde, und in der Ueberzeugung, dass es vortheilhaft für den jungen Künstler sei, wenn er sich bei den Hervorbringungen eines bedeutenden Zweiges seiner Kunst so bethätige, wie es hier der Fall war. Das einzige Persönliche, was dabei mit im Spiel war, bestand in der Hoffnung, durch gegenseitige Achtung und Zuneigung das gemeinsame Wirken zu fördern. Von der Hand kam man zwar noch zu einer Verständigung, doch blieb Immermann schon jetzt von der Sorge nicht frei, dass die individuell persönliche Art, in welcher Mendelssohn die öffentlichen allgemeinen Verhältnisse nahm — ohne böse Absicht von seiner Seite — zu manchem Verdruss führen könne. Indessen wies er solche Gedanken zurück und baute darauf, dass die Liebenswürdigkeit und Güte, welche er als Grundzüge in des Freundes Natur ansah, immer wieder die auftauchenden Schwierigkeiten überwinden würden und gab sich alle Mühe, ihm bei der Organisation der Oper behülflich zu sein.«

Am 28. October fand die Eröffnung der Bühne statt mit Kleist's Prinzen von Homburg, Vorspiel von Immermann und zwei Ouverturen, Jubelouverture von Weber und Fortonnaouvertüre von Beethoven. Die zweite Vorstellung bestand aus einer Oper, Marschner's Templer und Jüdin. Das Publikum nahm an Allem nur mässig Theil und hielt sich demonstrativ zurück.

»Als zweite Oper sollte der Oberon gegeben werden und es wurden für denselben viele Anschaffungen verlangt, zum Theil so spät, dass die Herstellung mancher Dinge garnicht auszuführen war. Immermann bewilligte Alles wie möglich und den Kräften der Bühne gemäss war, aber theils traten ihm wiederholt von dem singenden und singenden Theil des Bühnenvolkes Prätensionen, Bockheit und Grillen entgegen, theils war die Musik mit ihrem Schwulst, doch nicht eigentlich sein Element, und der Unmuth über die Oper und ihre Besitzer mehrte sich unverkennbar in ihm. Das Härteste stand jedoch von dieser Seite noch bevor, denn am Abend der Oberon-Aufführung, also denn einzelne Tage nach der Eröffnung der Bühne, erklärte ihm Mendelssohn, dass er sich von den Geschäften der Intendanz zurück zu ziehen wünsche, weil seine Gesundheit und seine übrigen Arbeiten darunter litten. Zwar hatte er in der jüngsten Zeit wiederholt geäussert, dass ihm das Theater »Unruhe ohne Sporn« ... mache, und dass er demselben nur um Immermann's willen beigetreten sei, dennoch war dieser völlig durch die Mittheilung überrascht. Aber Mendelssohn's Vorsatz stand fest, und in einer Versammlung des Verwaltungsrathes am 15. November kündigte er demselben an, indem er zugleich vorschlug, das laufende Repertoir durch den Musikdirector Julius Rietz ausführen zu lassen, und das Versprechen gab, in Zukunft noch einzelne Opern zu dirigiren. Der Verwaltungsrath genehmigte diesen Antrag und damit war das geistig künstlerische Zusammenwirken Immermann's mit einem befreundeten Talente, das ihm so reizend erschienen war, das gemeinsame Ringen und Schaffen, worauf er sich lange gefreut hatte, zu Ende. Eduard Devrient bezeichnet den Grund dieses raschen Bruches in seiner Geschichte des Theaters mit wenigen treffenden Worten: Immermann's herbe und eisenstarrige Natur und Mendelssohn's verwöhnte Zartheit stiessen zusammen. Immermann war gewöhnt, allen Widerstand zu besiegen, Mendelssohn, keinen zu ertragen.

»Die Anziehungskraft, welche Mendelssohn's Persönlichkeit und seine Leitung der Oper hätte geben, und wodurch er diese zu einer wichtigen Unterstützung des Unternehmens hatte machen sollen, war nun verloren, so war Glück genug, dass Julius Rietz voll Talent, Fleiss und Liebe für die eigentlich musikalischen Leistungen eintrat.«

(Fortsetzung folgt.)

Zur Quintenfrage

Von H. Sattler.

Längst schon wird das alte Quintenverbot nicht mehr respectirt, in neuerer Zeit besonders ist dessen Verletzung ausgeartet, so dass auf gänzliche Beseitigung desselben gedrungen ist. Obgleich ich nicht so weit geben möchte, so kann ich doch nicht leugnen, dass ein allgemeines Verbot der Quintenparallelen nur noch für Schüler von Bedeutung sein kann, während Meister des harmonischen Satzes sich längst davon befreit haben. Mit Recht aber wird der Schüler fragen nach dem Grunde des Verbots, der Meister wird bei Beantwortung dieser Frage (vgl. Weber, Marx u. A.) herumziehen, sich selbst aber gestehen, dass diese Gründe alle nicht stichhaltig sind. Und doch muss es vernünftige Gründe geben. Wenn die Kunst die Aufgabe hat, Ideen zu verkörpern, so kann die Lösung dieser Aufgabe ebensowenig aus den Gesetzen der Akustik als aus den Dedoctionen der Aesthetik einseitig hergeleitet werden; sie kann nur durch die Hinweisung auf die engste Verbindung und Wechselwirkung zwischen Geistes- und Körperwelt, also auch ihrer Gesetze stattfinden. Beobachtungen in der Geistes- oder Seelenwelt müssen wir daher aus den Gesetzen der Körperwelt (z. B. Akustik) und um-

gehört sinnliche Erscheinungen aus den Gesetzen der Geisterwelt (Logik) erklären können. Die reine aber nicht Gesetze [illegible] geben uns Aufklärung über die Verhältnisse der einzelnen Töne als der Dur-Molltöne; wir können diese Verhältnisse messen und genau durch Zahlen ausdrücken — was aber ist der Inhalt dann [illegible] gedacht? Haben etwa Haydn oder Händel [illegible] der Tonsprache [illegible] der [illegible] des Seelenzustandes [illegible] wollen [illegible] Gesetze des [illegible] [illegible] oder haben sie nicht [illegible] die allgemeinen Naturgesetze der Bewegung vor Augen gehabt? Was mit dem Steigen des Tones [illegible] Intervallen verbunden ist [illegible] so empfangen wir mit dem [illegible] Steigen der Töne [illegible] das Gefühl der [illegible] Verwandlung; die Töne erscheinen [illegible] klarer heller.

Um daher auf meinem Vorwurf einzugehen, erinnere ich zunächst an die Grundkräfte aller materiellen Körper; es sind deren zwei: Expansion und Attraction oder die Kraft der Ausdehnung und Anziehung; von diesen Kräften werden auch die Schwingungen beherrscht, daher vorliegende und verdienende Wellen. Die Ausdehnung der Körper würde ins Unendliche fortschreiten, wenn nicht die entgegengesetzte Kraft, die der Anziehung, dagegen wirken. Es ist klar, dass die Anziehungskraft in dem Momente ihrer Wirkung [illegible] als die Kraft der Ausdehnung jenes Körpers, welcher angezogen werden soll. Hieraus aber entsteht das einfache Naturgesetz: Das Stärkere erhält das Schwächere ab. Wir dieses Gesetz auf viele [illegible] harmonische und rhythmische Erscheinungen angewendet werden kann, so insbesondere auch auf unsere Quintenfrage. Wenn man bisher das Schreiende und Unangenehme der Quintenfolgen in harmonischen Verhältnissen gesucht hat, so konnte immer nur [illegible] gelangen Resultaten in der Fortschreitung der Quinten und Octaven, die ja jenes Intervalle der harmonischen Folge aufhebt, gefunden werden. Versuchen wir daher die Quintenfrage auf eine andere Weise zu erklären. So [illegible] jenem Naturgesetz, das Stärkere zieht das Schwächere an, zur Anwendung kommt. Hören wir die Quinte [illegible], so empfindet unser Ohr den Ton [illegible] Grundton [illegible] als wichtigsten [illegible] Ton [illegible] dem [illegible] Verhältnisse entgegen, welcher zwar die Verwandtschaft [illegible] [illegible] [illegible] Linie [illegible] [illegible] hervorgehend können, wie die [illegible] Tonverhältnisse [illegible] erscheint [illegible] gegenüber weniger wichtig, weniger schwer und stark.

(Fortsetzung folgt.)

Sprechmaschine und Kehlkopfspiegel.

(Schluss.)

Da alle diese Striche nur ein ähnliches Abzeugnis der wesentlichen Töne des menschlichen Stimm- und Sprechorganes ausmachten, so fehlte noch sehr Vieles zur Vollkommenheit einer Sprechmaschine; aber Kempelen kam doch so weit, jedes französische oder italienische Wort ferner viele lateinische und manche andere, vocalreiche deutsche Wörter mittelst seiner Maschine auszusprechen, wobei er Wesentliches von mal zu mal [illegible] gespielt wurde; es war jedoch der Mechanismus so [illegible] vielfacher als an der Orgel oder am Clavier, so dass auch Kempelen [illegible] in drei Wochen eine bewunderungswerthe Fertigkeit im Spielen erlangen konnte.

Die ersten Worte, welche Kempelen zu Ehren seines Instrumentes glücklich hervorbrachte, waren «Mama» und «Papa», weil ja der Thau bei diesen und ähnlichen Worten die einfachsten Verhältnisse in dem beim Sprechen [illegible] Stärken der [illegible] ohne natürlichen Sprechorgane auftreten. Das Mutter-, Brummen und Kindermundes wiesen das [illegible] sehr gut. Die Natur schliesst sich auch hier man heim. Den einfachen Verhältnisse des Kempelen'schen Sprechorgans sind von dem Fabrikanten in das Innere jener schwimmenden doppelt übertragen worden, und beim Zusammendrücken desselben presst man einen kleinen Blasebalg zusammen, dessen ausströmende Luft das Zungenpfeifchen zum Tönen bringt; der letztere wird dann [illegible] durch die [illegible] verborgenen Mund- und Nasentheile articulirt, auch wie seinen unteren Blasebalg, ich [illegible] die Lungen [illegible] unserer [illegible] [illegible] und den durch beiden [illegible] erzeugenden Druck [illegible] drücken, wenn wir einen im Kehlkopf steckenden membranösen Zungenpfeifchen zum Tönen anregen wollen.

Kempelen's Sprechmaschine ist nach London ausgewandert. Im Kings College daselbst kann man sie sehen und hören.

Ausser den Wiener Arbeiten hatte man schon Kratzenstein in Petersburg gleichzeitig mit Kempelen die Anfertigung einer Sprechmaschine versucht, so wir jedoch über die künstliche Hervorrufung von Vocalen nicht hinausgekommen.

Was aus der sprechenden Maschine Kempelen's im Laufe der Zeiten noch werden wird, ... man viel mehr durch Kempelen'sche Maschinen Candidatenreden [illegible] ... wir wollen es nicht; aber die wenn ... dem unsere ... machen dürfen. «Mechanismus des menschlichen Sprechens nebst der Beschreibung einer sprechenden Maschine. Wien 1791» die Zeit ... anhaben kann, denn es enthält ewige Wahrheiten über die Mechanik der menschlichen Stimme und Sprache. Kempelen studirt in seinem trefflichen und interessanten Werke [illegible] Laut, den der Mensch erzeugt, er vergisst selbst das Räuspern, Schnalzen, Schnarchen und — Niesen nicht.

Das Andenken an die genialen Arbeiten des wackeren Kempelen wurde vor einigen Jahren durch die epochemachenden akustischen Studien von Helmholtz wachgerufen. Dieser Forscher hat zuerst erkannt, es seien die Vocale verschiedene natürliche Klangfarben oder harmonische Tonaccorde, welche in der [illegible] menschlichen Stimme vermöge der [illegible] der Rachen- und Mundhöhle dadurch hervorgehoben und verstärkt werden, dass wir die Mundhöhle für gewisse Töne abstimmen. Indem wir unserer Mundhöhle jene andere Formen und Grössen [illegible] — was derselbe soll die [illegible] Gestalten der Mundhöhle beim Lauten der Vocale bei? Helmholtz hat auch die [illegible] Klangfarben des Vocale durch die [illegible] Wirkungen [illegible], passend gewählten Stimmgabeln mithin auf ganz anderem Wege als Kempelen künstlich hervorgerufen.

Obschon Kempelen seinerseits noch nicht die wahre Natur der Vocale erkennen konnte, so hat er dennoch die [illegible] [illegible] und Zungen [illegible] die äusseren Bedingungen für die Bildung und Entstehung der Vocale [illegible] richtig erkannt, ja sogar ihm ist [illegible] Natur [illegible], denn die Vocale scheinen ihm eine Art von Gesang auszumachen, und es ist ihm alle Lage eine [illegible].

Auch hauptsächlich der im Schlund und in der Mundhöhle erzeugten [illegible] Geräusche. Hier ist der Consonanten halle Kempelen nur [illegible] der Hauptsache nach das Richtige getroffen, und eine [illegible] Bestellung derselben bedarf [illegible] Zeit nur einiger Verbesserungen, wie ich mich durch Vergleichung derselben mit der [illegible] Systematik der Sprachlaute, wie sie unser Landsmann der nach Leipzig an die Universität berufene Professor Dr. Johann Czermak in seinem [illegible] Vortrag «Wesen und Bildung der Stimm- und Sprachlaute» aufstellt, überzeugt habe.

Von jeher wurde das Gebiet über die Entstehung der Stimm- und Redelaute von den Natur-, Sprach- sowie Musikforschern fleissig bearbeitet, aber erst die genau beobachtende, entzaubernde und [illegible] Methode unseres Jahrhunderts hat zu einem [illegible] Aufschluss über die Physiologie, das Wesen und die Thätigkeit des Stimm- und Sprachorganes gebracht. Kann man doch mittelst des aus der jüngeren Zeit [illegible] Kehlkopfspiegels [illegible] in den Schlund, Kehlkopf und sogar weit hinab bis in die Luftröhre gucken und so sich das eigentliche Stimmorgan direct beobachten. Professor Czermak erzählt in seiner vor kurzem in Wien erschienenen «Populären physiologischen Vorträge», er habe die Kehle der Sänger [illegible], der [illegible] Lieder-Sänger und mehrerer anderer mittelst des Spiegels untersucht, und er getraue sich auf diesem Wege die [illegible] Ideen zu ... dem Organe eines [illegible] Sängers an ... — und den ... des Pressens und dem [illegible] der Bewegung der Stimmbänder [illegible] Sängers und aus die [illegible] und Harmonie des ... der Theile.

Mittelst des Kehlkopfspiegelgriffes beobachten wir demnach die zartesten Vorgänge an der Stelle der Stimm-Erzeugung; es ist jedoch dies nicht der einzige optische Behelf, den Czermak anwendet, um die Thätigkeit der Sprech- und Hörwerkzeuge zu ergründen; denn wir finden in seinen populären Vorträgen [illegible] [illegible] Vorrichtung, um die Bewegungen des Gaumensegels zu erkennen und einen Apparat, um sich die leiseste willkürliche Verstellung des Ohrmuschel [illegible] zu machen.

(Wiener «N. fr. Presse».)

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 20 Juli 1870. Nr. 29. V. Jahrgang.

Inhalt: Otto Jahn (Schluss). — Mendelssohn's Wirksamkeit als Musikdirector am Immermann'schen Theater in Düsseldorf 1833—1835 (Fortsetzung). — Zur Quintenfrage (Fortsetzung). — Der norddeutsche Bundesgesetz betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Compositionen und dramatischen Werken. — Anzeiger.

Otto Jahn.

(Schluss.)

Die Oper Fidelio verdankt Jahn noch fernere Resultate, mehr dem historischen Gebiete angehörig. Der Aufsatz »Leonore oder Fidelio?« in den gesammelten Aufsätzen berichtigt verschiedene von Anderen und auch von Jahn selbst bei der ersten Beschaffung begangene Irrthümer, stellt durch feine Combination und Erforschung der Ueberlieferung die Namensfrage fest, dass nämlich Beethoven die Absicht gehabt habe die Oper Leonore zu nennen, giebt Mittheilungen aus Skizzenbüchern aus Proben Beethoven's und was sonst [illegible] mochte. Je tiefer wir bedauern, dass Jahn zur Bearbeitung der Biographie Beethoven's nicht mehr kommen sollte, um so begieriger nehmen wir jede Aeusserung von ihm auf, die die Charakteristik des grossen Meisters auch der Seite seines Denkens, Arbeitens, seiner Kunst betrifft; so wenn er S. 244 über das Verhältniss der Skizzen zu den vollständigen Werken sagt: »[illegible] hier hat er auch Gelegenheit genommen das Princip zu betonen, welches bei einer historischen Untersuchung für ihn leitend sein musste. An sich, meint er, könne die Frage nach dem Titel eines Meisterwerkes unwesentlich scheinen; allein bei einer historischen Untersuchung wird es Pflicht, wenn auch nur ein Nebenumstand Zweifel und Unsicherheit erregt, dieselben zu beseitigen und die Wahrheit zu ermitteln, ohne Rücksicht auf den Anhalt, welche diese gewinnt, werden müsse.«

Wir erwähnen diese Stelle gleich des Unfolge, was Jahn noch sonst über Beethoven hat hervortreten lassen. Dahin gehört der Aufsatz »Beethoven im Malkasten«, in welchem er gegen eine unkünstlerische Vermengung von Musik und Malerei Protest erhebt, ferner die schönen Worte über die neunte Symphonie, als Einleitung zum Programm des niederrheinischen Musikfestes geschrieben, in welchen dieses Werk als der letzte Ausdruck des Beethoven schen [illegible] in sein helles Licht gestellt wird. Ganz besonders aber hat Jahn über viele Beethoven betreffende Punkte Aufschluss gegeben in dem reichhaltigen Aufsatze »Beethoven und die Ausgaben seiner Werke« (Ges. Aufsätze S. 2[illegible] fg.), mit welchem er die grosse Gesammtausgabe von Beethoven's Werken, an deren Zustandekommen er gewiss selbst grossen Antheil hatte, einführt. Hier werden die kritischen und wissenschaftlichen Grundsätze in Behandlung von Musikwerken recht eigentlich festgestellt, über Beethoven's Jugendarbeiten, Studien, Absichten bezüglich der Herausgabe seiner Werke die reichsten Mittheilungen gegeben und mit erstaunlicher Kenntniss und dabei ungemeiner Lebhaftigkeit der Darstellung ein weiter Blick über alle hier einschlagenden Fragen eröffnet.*)

So vereinzelt aber hat das bleiben müssen, was uns Jahn über seinen eigentlichen Lieblingscomponisten, dessen Erforschung er zu seiner Lebensaufgabe gemacht, mitzutheilen Gelegenheit gefunden. Das Bild der Persönlichkeit seines Schaffens stand lebhaft vor seiner Seele, und war gleich dem Mozart's in seinem ganzen Umfange von ihm durchdacht und befestigt, wie jeder erkennen konnte, dem es vergönnt war, Jahn persönlich über diese Dinge reden zu hören; und nun müssen wir völlig darauf verzichten, in dieser Weise die Kenntniss Beethoven's gefördert zu sehen, dessen Bild so entworfen gegenwärtig niemand so vermag wie es Jahn würde gelungen sein.

Dem wie diesem Vertrauen unmerkbarlich ausgesprochen dürfen, was wird uns das verdanken, der Jahn's Mozart in sich aufgenommen, den Höhepunkt biographisch-geschichtlicher Forschung auf dem Gebiete der Musik. Man wird nicht erwarten, dass wir hier auf dieses Werk noch einmal ausführlich eingehen; die grosse Verbreitung desselben in allen Kreisen, in welchen die Musik mit Ernst gepflegt wird, und der grosse immer fortwirkende Einfluss, den es auf die gesammte Forschung und Anschauung unserer Zeit geübt hat, die häufigen Gelegenheiten ferner, welche auch in dieser Zeitung Besprechungen desselben veranlasst haben, überheben uns der Nothwendigkeit, hier uns noch einmal ausführlicher darüber zu verbreiten.**) Wir haben nur hervor, wie hier die drei Seiten der Jahn'schen musikalischen Wirksamkeit, die kritische, die historische und die künstlerisch-ästhetische, sich vereinigt haben zu dem grossartigen Bau, der hier ein Wahrzeichen deutschen Fleisses und deutschen Tiefe für alle Zeiten aufgerichtet ist. Mit unübertroffener Sammlung alles zugänglichen gedruckten, geschriebenen und mündlichen Quellen, und mit klarer und scharfer Combination und Beurtheilung der in denselben enthaltenen Ueberlie-

*) Wir erwähnen hier die Anzeige des Nottebohm'schen Verzeichnisses von Beethoven's Werken in Nr. 6 der Allg. M. Ztg. von 1868, das letzte unseres Wissens, was Jahn öffentlich über Musik gesagt hat.

**) Wir dürfen hier auf Nr. 51 u. 52 des Jahrgangs 1866 dieser Zeitung verweisen, wo wir über das Verhältniss der neuen zur ersten Auflage uns ausgesprochen.

lerung ist das Lebensbild des Meisters entworfen und bis in seine einzelnen Züge ausgeführt, und die eindringende Arbeit, der strenge sittliche Ernst, der hier an die Erforschung der Wahrheit gesetzt ist, giebt demselben einen Charakter von Zuverlässigkeit und Treue, die man bei ähnlichen noch bei keinem ähnlichen Arbeit so empfunden hatte. Aber wir erhalten noch mehr: die erforschten Thatsachen bleiben bei Jahn nicht, wie es so vielen anderen Fällen, ein lebloses, aufgehäuftes Material, sondern vermöge der tiefen Kenntnisse des menschlichen Herzens, der angeborenen Gabe der Anschauung und des menschlichen Verständnisses vereinigt sich alles zu einem klaren lebensvollen Charakterbilde, wie schon nicht eine äusserlich verbundene Erlebnisse und Daten, sondern einen Menschen mit seinem ganzen Denken und Empfinden vor uns, mit welchem wir so verkehren glauben, als wäre er uns nahe, und dessen verborgenste Gemüthsregungen uns offenbar werden. Wie sich nun dieses Denken und Empfinden in den musikalischen Dingen äussert, wie sich auf Grund hoher Begabung des Meister entwickelt, unter welchen Bedingungen und in welcher Weise der Schaffensdrang in ihm sich regt, und welche Gesetze sein Schaffen bestimmen, das eingehend zu schildern konnte eben nur dem gelingen, dem neben historischer Forschungsgabe auch die technische Kenntniss in so vollem Maasse zu Gebote stand wie Jahn. So gelang es ihm, Mozart nicht nur in seiner einzelnen Erscheinung zu erfassen und zu schildern, sondern ihn menschlich und künstlerisch in die Entwicklung der Zeit zu stellen, aus welcher er mit seinem Streben und Schaffen hervorging. Dies hat besonders in musikalischer Hinsicht den Erfolg gehabt, dass wir alle die Gattungen, in denen Mozart schuf, in ihrer historischen Entwicklung überschauen; die Abhandlungen, welche sich dabei auf wenig angebauten Gebieten bewegten, geradezu bahnbrechend für alle weitern Forschung genannt werden müssen. Aber schwieriger noch und man möchte sagen bedenklicher war der Versuch, die genial-schöpferische Natur selbst in ihrer Tiefe zu erfassen und nach ihrer Eigenthümlichkeit zu bezeichnen. Wer Jahn's dahin zielenden Versuch gelesen und überdacht hat, wie er im zweiten Bande des Mozart (S. 10 flg. 2. Aufl.) enthalten ist, wird erkennen, in wie hohem Grade es ihm auch in diesem schwer zu betretenden Gebiete gelungen, dem geheimnissvollen Walten des Genius zu nahen, es klarzulegen, was der Betrachtung zu widerstreben scheint, wie er eben noch klar in sich selbst einen Maassstab zum Verständniss des Meisters fand, dem auch selbst, da ihm ja von Jugend auf das Bedürfniss des Schaffens nicht fremd war. Was hier von der Conception des Kunstwerks, von dem Verhältniss von Form und Inhalt, von Erfinden und Gestalten, dem Walten der künstlerischen Individualität bis in die kleinsten Details gesagt worden, das ist für alle Beurtheilung zu beherzigen und in seiner Anwendung auf Mozart von der höchsten Bedeutung. Man lese besonders, was S. 409 über den ersten Impuls zum Kunstwerke gesagt wird. Die Wahrheit, dass nach diesem ersten Impulse, nachdem der musikalische Gedanke geboren sei, die Ausarbeitung nach musikalischen Gesetzen folge, dass ein im Einzelnen nicht mehr an äussere Veranlassungen abhängigen und die Frage nach solchen in der Regel eine müssige sei, hat Jahn noch einmal in dem Aufsatze über Beethoven (Ges. Aufs. S. 292) betont und seinen Standpunkt allem unkünstlerischen Vermuthen gegenüber auf das Deutlichste bezeichnet. Aber nicht bloss die Erfindung, sondern auch die Arbeit, und hier wiederum nicht bloss die äussere in die Augen fallende, sondern die tiefe innere Arbeit wird in treffenden Zügen uns vor Augen geführt, auch hier Geist des Künstlerische und das menschliche Bild vollständig zusammen. Auf diesen Voraussetzungen nun ruht die gesammte ästhetische Kritik und Analyse im Einzelnen, welche in dem Buche an den Hauptwerken Mozart's mit einer Klarheit der Auffassung, mit einer Genauigkeit der Beobachtung, mit einer Tiefe der Nachempfindung geübt wird, dass die hier gegebenen Analysen alles ähnliche bisher Gebotene überragen und für alle nachfolgende Zeit als mustergültig angesehen werden müssen. Man hat es mit Recht als den Vorzug der Jahn'schen Weise bezeichnet, das Kunstwerk vor Allem aus sich selbst zu erklären, und so ist es auch hier in der That überall; die technischen Voraussetzungen der musikalischen Kunst und der speciellen Gattung derselben sind es, worauf sich überall Beurtheilung und Beurtheilung wie auf sicherer Grundlage aufbaut.*) Da wird nichts Fremdes, Aeusserliches schon zur Deutung und Erklärung herangebracht, nirgendwo der bloss subjective Eindruck, der ja stets wechselnd sein kann, zu Grunde gelegt, und doch, wie überzeugend und überraschend sind allenthalben die Aufschlüsse, die man hier überall nicht nur über die Tonstücke, sondern auch über den inneren Gehalt des Kunstwerks bekommt, und die eben nur auf dieser seltenen Vereinigung technischer Durchbildung und menschlich-künstlerischen Verständnisses beruhen. So gelang es ihm, das Ausgesprochene zu bringen, was mancher denkende Musiker wohl gefühlt hatte, ohne sich davon Rechenschaft geben zu können, so lernen wir was man beim musikalischen Kunstwerk Ausdruck, Gehalt, Charakteristik nennt, aus dem Bereiche dunkler Vorstellungen zu klaren Begriffen zu erheben. Nirgendwo hat sich dies glänzender bewährt, als in den wahrhaft classischen Analysen der grossen dramatischen Meisterwerke Mozart's, die wir alle von Jugend auf so kennen vermeinten, und von denen man, nachdem man von Jahn's Beurtheilung Kenntniss genommen, sich gestehen musste, dass man sie zwar genossen, doch nur ungenügend von ihnen bewusst begriffen hatte, dass man jetzt erst verstehe, wie der seelische Gehalt sowohl in den Empfindungen der einzelnen Person wie der gesammten Situation in bestimmter und verständlicher Weise in den Motiven des Gesanges und der Instrumente enthalten ist. Wir schliessen diese aphoristischen Bemerkungen über Jahn's Mozart, die nur kurz an das erinnern sollten, was jedem bekannt ist, und die Stellung dieses grossen Werkes in unserer musikalischen Literatur noch einmal andeuten, seine Bedeutung von dem ganzen geistigen Standpunkte des hochverdienten Verfassers erklären sollten.

Dass Jahn's philologisch-kritische Thätigkeit auch Mozart zu Gute gekommen ist, wird man aus den Mittheilungen erkennen, die in der ersten Auflage des Buches in den Anhängen zu verschiedenen Werken Mozart's gegeben sind; zweitens auch hat er hier sich der Herausgabe grosser bis dahin nicht gedruckten Werke unterzogen, der Litanei in B dur und der Oper *Il re pastore*. Endlich enthalten die letzten Jahrgänge der Allgemeinen Musikal. Zeitung auch einige kleinere Mittheilungen über Mozart (Jahrgang 1867, S. 135. 153. 202 flg.). —

Noch ist auf Jahn's kleineren Arbeiten zurückzukommen, welche nach Standpunkt und Methode sämmtlich auf gleicher Höhe stehen, ja bei ihrer leichteren Uebersichtlichkeit dasselbe vielleicht in noch lehrreicherer Weise

*) Man vergleiche, was Jahn selbst am Schlusse der Vorrede zur ersten Auflage über die musikalische Charakteristik sagt.

kennzeichnen. Eine ist namentlich die beiden Aufsätze über Mendelssohn, die Artikel über Wagner und Berlioz und die beiden Berichte über niederrheinische Musikfeste. In den beiden ersten, über Mendelssohn's Paulus und Elias, welche der ersten Zeit seiner musikalisch-schriftstellerischen Thätigkeit angehören (der über Paulus erschien bereits 1842 als Gelegenheitsschrift), tritt bereits die ganze Individualität des Schriftstellers, die volle Würdigung der in Frage stehenden Kunstwerke nach Massgabe der unmittelbaren Voraussetzungen hervor, und indem wir die lehrreichste Analyse der beiden Oratorien erhalten, wird zugleich über die Bestrebungen und die Künstlernatur Mendelssohn's in treffender Weise gesprochen. Die warme Pietät, mit welcher hier wahrhaft künstlerisches Streben und hohe Begabung anerkannt wird, schliesst keineswegs die volle Unbefangenheit der Kritik aus, und jede eindringende Erforschung des Meisters, den Jahn selbst nicht schöner ehren konnte als durch die bekannten, die Vorrede des Mozart eröffnenden Worte,*) wird auf Jahn's Arbeit als Grundlage zurückgehen müssen. Mit noch grösserem Interesse hat man vielleicht seine gegen die Zukunftsmusik gerichteten Arbeiten entgegengenommen, weil gerade hier seine tiefe Ueberzeugung, sein lebendiges Wahrheitsgefühl und sein reiner künstlerischer Sinn einer grossen und weite Kreise ergreifenden Kunstverirrung gegenüber zu einem ungewöhnlich lebendigen, häufig mit Humor gewürzten Ausdrucke kommt. Indem er auch hier den Intentionen des Componisten mit Schärfe auf den Grund geht und den Widerspruch derselben mit den unabänderlichen Gesetzen der Kunst aufzeigt, hat er gerade in diesen Aufsätzen mehr als in vielen anderen Gelegenheit, seine Ansicht von dem Wesen und der Ausdrucksfähigkeit der Musik überhaupt darzulegen, und namentlich den Begriff der dramatischen Musik, dem Missbrauche, welcher mit demselben getrieben wurde gegenüber, festzustellen. »Das Wesen der Musik«, sagt er S. 143, »liegt in dem Ausdrucke der Empfindung, und sie kann dieselbe in einer Unmittelbarkeit, Reinheit, in einem unerschöpflichen Reichthum der feinsten Nüancirung, mit einer Tiefe der Auffassung darstellen, dass sie sogar die contrastirenden Empfindungen, wie sie aus einer gemeinsamen Wurzel hervorgegangen sind, wiederum zu einer künstlerischen Einheit zu verschmelzen vermag. In dieser wunderbaren Macht der Musik liegt auch ihre Beschränkung: sie ist unfähig, den Ausdruck der Empfindungen bis zu bestimmten Vorstellungen zu halten und zu individualisiren; sie vermag daher nicht Handlungen als solche auszudrücken, sie vermag nicht einmal die psychologische Motivirung der Handlung in ihren einzelnen Momenten wiederzugeben, weil hier nicht blos Empfindungen walten, sondern das Gedankenmässige wenigstens in gleichem Maasse bestimmend ist, welches der Musik an sich fremd ist.« »Daher«, fährt er fort, »kann auch die Verbindung der Musik mit der Poesie wohl eine gegenseitige Beschränkung, damit eine höhere Einheit entstehe, niemals aber eine Aufgebung der Gesetze ihres eigenen Wesens fordern.« Damit ist das Urtheil gesprochen über alle Versuche, der Musik durch bestimmte Programme einen gedankenmässigen Inhalt zu geben, und ebenso über die Wagner'sche Auffassung der dramatischen Musik, welche das Wort und also den Gedanken in seinem Fortgange ausdrücken und verfolgen will und sich so von dem naturgemässen Gebiete und der demselben entsprechenden Form der Musik lossagt.

*) Noch einmal hatte er Gelegenheit über Mendelssohn zu sprechen, in dem Berichte über das Düsseldorfer Musikfest, S. 416, wo er das Wesen dieses Künstlers kurz und treffend gezeichnet hat.

Dem gegenüber hat Jahn die wahre Natur der dramatischen Charakteristik bereits in dem Aufsatze über den Paulus (S. 36) auseinandergesetzt und sein ganzer Mozart bietet die praktischen Belege dazu. So haben die Aufsätze über die beiden Wagner'schen Opern einen weit über den nächsten Zweck der Abwehr gegen Unnatur und Verirrung hinausgehenden positiven Erfolg gebracht. Jahn ist auf diese Polemik später nicht mehr zurückgekommen; er zog es vor, wie er sich selbst mehrfach geäussert, durch positive Leistungen dem Durchdringen der Wahrheit zu dienen, und es konnte in der That kein entschiedenerer Protest gegen alle Überspanntheit und unklaren Theorien gegeben werden, als durch Jahn's Mozart. Bekanntlich, wie er die hier eingreifende Hauptfrage, die nach dem Wesen dramatischer Musik und dem Verhältnisse zwischen Wort und Ton in der glänzenden Beurtheilung der Wirksamkeit Gluck's und der Vergleichung desselben mit Mozart erörtert und wie wir glauben für immer gelöst hat.

Wir müssen endlich auch mit besonderem Nachdrucke der beiden Festberichte gedenken, die Jahn mit grossem Recht der Reihe seiner gesammelten Aufsätze wieder eingefügt hat. Nicht sowohl unmittelbar des Gegenstandes wegen, dessen Bedeutung man als eine vorübergehende bezeichnen könnte, als vielmehr in Folge der reichen Gelegenheit, welche hier Jahn suchte, um seinen Standpunkt und sein Interesse nach den verschiedensten Seiten hin, wenn auch in kürzerer Form, kundzugeben, sind dieselben von bleibendem Interesse. Was er über mehrere der hervorragenderen Componisten dachte, mit welcher Theilnahme er die Entwicklung der neueren Musik verfolgte, und namentlich was er vom ausführenden Künstler verlangte, darüber gewinnt man aus diesen Arbeiten einen erwünschten Aufschluss. In letzterer Beziehung sind namentlich die Beurtheilungen von Jenny Lind und von Stockhausen als mustergültig zu bezeichnen, und wiederum gelingt es Jahn hier, wie in so manchen anderen Fällen bei Gelegenheit von Musikstücken, in klare und schlichte Worte zu fassen, was alle dunkel fühlen, ohne sich zu völliger Klarheit verhelfen zu können; so bestimmt wie er dann und den damit vorhandenen Kritiken wird der einfache Gedanke hingestellt und entwickelt, dass der ausführende Künstler seine technische Durchbildung, die ihm nicht erlassen werden kann, doch nur im Dienste der höheren Aufgabe zu verwenden hat, das Kunstwerk seiner Intention nach wiederzugeben. In der entgegengesetzten Beziehung haben wir hier zuerst anzuführen, dass Jahn hier Gelegenheit gefunden hat etwas von seiner Schätzung in sehr besonderes Licht gegen Haydn, hervorzuheben und den jugendlich frischen Geist, die vollendete künstlerische Sicherheit und Klarheit, die sich in der »Schöpfung« darstellt, zu rühmen; dabei ist ein höchst Wort über die von Haydn angewendete Tonmalerei ebenfalls bemerkenswerth. Dann aber hatte Jahn in diesem Zusammenhange auch zum Erstenmale Veranlassung sich über Rob. Schumann's Kunst (das Paradies und die Peri war 1853 kurz vor Schumann's Tode, in Düsseldorf aufgeführt worden) so besonnen und mit Wärme hebt er die poetische Auffassung, die tiefe Empfindung, die reiche Phantasie, das ungewöhnliche Colorit hervor, ohne dabei einzelne Schattenseiten, die in der künstlerischen Gliederung, dem Mangel des Hervortretens der dramatischen Höhepunkte, der vorwiegenden Wichtigkeit des Orchesters liegen, zu übersehen. Zu einer Zeit, in welcher auch die meisten Kunstfreunde sich in begeisterte Anhänger und ganz entschiedene Gegner Schumann's theilten, sehen wir Jahn, durch keine in der Tagesrichtung laut werdende

Stimme [illegible], nach objectiven künstlerischen Gesichtspunkten den richtigen Maassstab der Beurtheilung finden und so haben alle einzelnen Aeusserungen über Künstler der Vergangenheit und Gegenwart, denen man hier begegnet — Händel, Cherubini, Weber, Hiller, Gade etc. — ihren Werth durch die Autorität des Mannes, von welchem sie ausgesprochen sind, und in gleicher Weise werden wir uns auch der lebendigen und anregenden Darstellung erfreuen, mit welcher uns Jahn in das frohe und gehobene Leben jener Feste mitten hinein versetzt.

Wir dürfen schliesslich auch nicht daran vorübergehen, dass Otto Jahn ein paar Mal selbst als Componist hervorgetreten ist. Mehrere Lieder hefte, von denen zwei Compositionen von plattdeutschen Gedichten aus Klaus Groth's Quickborn enthalten, und ein Heft vierstimmiger Gesänge (darunter Goethe's „Ueber allen Gipfeln", Uhland's Frühlingsglaube, Shakespeare's [illegible] kommen herbei Tod) sind von ihm im Druck erschienen, während er ausserdem noch Manches für sich geschrieben und ausgearbeitet hatte. Es wäre thöricht aus wenigen, verschiedenen Zeiten angehörigen Proben diese Thätigkeit näher charakterisiren zu wollen; es liegt schon ein bedeutender Grund zur Anerkennung der Vielseitigkeit und Gesundheit seines Empfindens darin, dass die Neigung zum eigenen Schaffen, nachdem er eine specielle Weiterbildung nach dieser Seite hin abgebrochen und einen scheinbar ganz entgegengesetzten Weg eingeschlagen, sich noch lebendig erwies, dass die Quelle der Empfindung die sich in Tönen offenbaren wollte, auch unter dem Walten strenger Kritik nicht versiegt war. Dies vorausgesetzt, hat es nun aber auch höhere Bedeutung, wenn wir zugestehen müssen, dass Jahn's Compositionen sich durch Wahrheit der Empfindung, Klarheit und Anmuth der Melodie, Wohlklang und Sicherheit der Behandlung ganz entschieden auszeichnen, dass sie sich durchaus über das Gewöhnliche erheben, und was das Wichtigste ist, dass sie nirgendwo ein dilettantisches Gepräge tragen.

So griff die Wirksamkeit dieses Mannes, welcher die Strenge der Forschung mit der Tiefe und Wärme der Empfindung, die nüchterne Beobachtung mit der wärmsten Begeisterung in einer so seltenen Weise zu vereinigen wusste, in das verschiedenste Weise in das musikalische Leben und Denken unserer Zeit ein, und die Spuren seiner Wirksamkeit dürfen wir allenthalben, werden es gewiss in der Folge noch mehr thun. An den Zurückgebliebenen aber ist es, durch Eindringen in dieselbe sich die Gesetze künstlerischer Anschauung und Forschung zum lebendigen Bewusstsein zu bringen, und auf welchem Gebiete der Thätigkeit es auch sei, das hohe leitende Vorbild nicht aus den Augen zu verlieren. Dann wird der Schmerz über den so frühen Verlust des Mannes gewissermassen eine Linderung erfahren, wenn die Anregung, die er gegeben, nachwirkt und wenn die Betrachtung der Kunst nach ihrem Wesen und ihrer historischen Entwicklung fort und fort in den von ihm gebahnten Bahnen wandelt, den sichersten, welche man überhaupt einschlagen kann.

Dr. H. Deiters.

Mendelssohn's Wirksamkeit als Musikdirector an Immermann's Theater in Düsseldorf. 1833 — 1834.

(Fortsetzung.)

Ueber die hier beschriebene Angelegenheit haben wir auch Mendelssohn's eigene Aeusserungen, und die Sache ist erheblich und merkwürdig genug, um diese ebenfalls mitzutheilen. In einem Briefe vom 28. December 1833 an seinen Vater richtet er sich an seine Mutter und erzählt darin: „Du liebe Mutter, Zeitungen liesest Du nicht gern, so sollst Du im [illegible] Briefe ein gedrucktes Acten über die Geschichte, die die ganze Stadt drei Tage lang beschäftigt hat, erhalten. Nachdem der grand scandale angefangen hatte, der Vorhang dreimal gefallen und wieder aufgezogen war — nachdem sie das erste Duett des zweiten Actes durchgepfiffen hatten, ohne von Pfeifen, Trommeln und Brüllen gestört worden zu sein, nachdem sie dem Regisseur die Zeitung aufs Theater geworfen hatten, damit er sie vorlesen solle, und der darauf sehr pikirt weggegangen war, und der Vorhang zum vierten Male fiel, wollte ich meinen Stock hinlegen, oder ihn wahrhaftig lieber den Kerls an den Kopf werfen, als es wieder ruhig wurde. — Die Schreier waren heiser geworden, die ordentlichen Leute behielten Recht, wir spielten den zweiten Act unter tiefer Stille und vielem Applaus zu Ende und durch. Nachher wurden Alle herausgerufen. Keiner kam, und Immermann und ich conferirten im [illegible] des Theaters zwischen den schweren Taueln, was zu thun sei. Ich erklärte, bis das Personal und ich keine Satisfaction hätten, dirigirte ich die Oper nicht wieder — zugleich kam eine Deputation von Mehreren aus dem Orchester, die wieder erklärten, wenn ich die Oper nicht dirigirte, würden sie nicht spielen. — nun jammerte der Schauspieldirector, der zur nächsten Vorstellung schon alle Billets verkauft hatte. — Immermann fuhr alles um sich her an — mit solcher Grazie verliessen wir beide das Schlachtfeld. — Den folgenden Tag stand an den Ecken „wegen eingetretenen Hindernisses u. s. w." und wo man auf der Strasse ging, war von nichts die Rede als vom Scandal. Die halbe Zeitung voll Anzeigen darüber, der Urheber verantwortete sich — behauptete, er habe trotz allem diesem einen grossen Irrthum gehabt, für den er mir und dem Personal dankbar sei — kurios noch, und da er Regierungssecretär ist, so liess ihn der Präsident kommen, rüffelte ihn schrecklich ab, schickte ihn dann zum Director, der ihn wieder schrecklich rüffelte — den Soldaten, die Theil genommen hatten, ging es von ihren Chefs ebenso; der ganze Verein zur Beförderung der Tonkunst erliess ein Manifest, worin er um Wiederholung der Oper bat und auf die Störungen schalt — das Theater-Comité zeigte an, wenn die geringste Unterbrechung in seinen Vorstellungen wieder stattfände, würde sich's zugleich auflösen. — [illegible] mit einer Entschädigung vom Ausschuss gaben, die Vorstellung zu beendigen für das Publikum, dass gefürchtet würde; vorigen Montag sollte sie [illegible] wiederholt werden — den Morgen hiess es allgemein, der Regisseur solle ausgetrommelt werden wegen seiner [illegible], nun bekam Immermann das Fieber [illegible] und ich versichere, dass ich mit sehr unangenehmen Gefühlen ins Orchester zum Anfang hinunterging, weil ich beim kleinsten Scandal die Vorstellung aufgeben wollte. Aber glaub, wie ich an's Pult trat, empfingen sie mich mit vielem Applaus, riefen dann nach einem Tusch, der musste nur dreimal gebracht werden, unter einem Teufelsspectakel, dann wurde es mäuschenstille, alle einzelnen Nummern erhielten ihren Applaus, kurz, das Publikum war nun ebenso artig, wie zuvor ungeberdig. Ich weiss, ihr hättet die Vorstellung gern gesehen; einzelne Sachen, ich bin überzeugt, können nicht schöner gehen wie an dem Abend das Quartett a B und der Gast im letzten Finale, fast der ganze Leporello waren wirklich prächtig, und ich hatte grosse Freude daran. — Besonders ist mir's lieb, dass die Sänger, die wie ich höre, Anfangs gegen diese Mustervorstellungen und mich persönlich gestimmt waren, sich jetzt für mich todtschlagen lassen und die Zeit gar nicht erwarten wollen, bis ich wieder eine Oper gebe. — Aber wie, o Mutter, Du fragst, ob ich alle Opern dirigiren müsste, oder nicht? Gott

bewahre vor den Musiken, denn sie geben fast jede Woche zwei Opern, da sie nur eine Probe abhalten. Ich bin nun ein Mitglied des Theatervereins — der hat mich in den Ausschuss gewählt — der Ausschuss geht jährlich nach ... und Musteraufstellungen, wählt aus ihrer Leitung das Comité und das Comité sind Immermann und ich. Wir stehen also den Leuten ganz frei gegenüber, und darum haben sie doppelten Respect vor uns.

»Wenn der grosse Theaterverein zu Stande kommt und das Theater ein stehendes und städtisches Institut wird, so ist Immermann entschlossen, seine ganze Landgerichtsrathsstelle aufzugeben und sich auf fünf Jahre als Schauspielintendant zu engagiren. Nun werden aber viele hundert Actien gezeichnet unter der Bedingung, dass er dem Schauspiel und ich der Oper vorstehe. Wie das nun werden soll, liegt doch im Schoosse der Zeiten sehr verborgen; ganz entziehen werde ich mich aber der Sache auf keinen Fall.«

In einem folgenden Briefe an seinen Vater vom 16. März 1834, schreibt er hierüber weiter: »Die acht Tage vor dem ›Wasserträger‹ sind wirklich mühsam gewesen; täglich zwei grosse Proben, oft neun bis zehn Stunden im Ganzen, dann noch die Vorbereitungen für die Kirchenmusik in dieser Woche; dann kommt, dass man auch im Ärgsten Anordnung der Scenen im Dialog für Alles sorgen muss, sonst geht es verkehrt. So kam ich etwas müde am Freitag Abend zum Pult; wir hatten noch den Vormittag eine vollständige Generalprobe halten müssen, so dass mir nun vorher ganz übel war. Doch hatten die Leute, die den Wasserträger nur vor 15 bis 20 Jahren gesehen oder davon gehört hatten, die Meinung, es sei eine alte ausgesetzte Oper, die das Comité aufwärmen wolle, und auf der Bühne waren sie alle bange, — das gab aber gerade die rechte Stimmung für den ersten Act; das Ganze ging so unwillig gespannt zitternd durcheinander, dass schon bei dem zweiten Musikstück die ganze Düsseldorfer Opposition in's Feuer gerieth, und klatschte und rief und wollte durcheinander. Einen bessern Wasserträger als meinen Günther habe ich nie gesehen.

»Neulich ist die erste Theaterconferenz gewesen; das Ding wird sehr vernünftig angelegt und kann gut werden, doch halte ich mich ein wenig immer dem Schauen, weil ich trotz des Vergangenen, dass mir die Oper ... gemacht hat, mich mit dem eigentlichen Theaterwesen, dem Schauspielergeschlichen, dem fortwährenden Effectsuchen und -machen nicht befreunden kann, und weil ich es auch von meinem eigentlichen Zweck, den ich in Düsseldorf habe, für mich zu erreichen, so weit ab... — Ich bekomme nur die obere Aufsicht über die musikalischen Geschäfte, Zusammensetzung des Orchesters, Engagements der Sänger, habe monatlich etwa eine Oper zu dirigiren (und auch das soll ganz von mir abhängen), mein dramatischer Urlaub bleibt mir natürlich, und mit einem Wort, ich will dem hiesigen Theater gern nützlich sein und nur als Freund der Sache stehen, nicht dabei angestellt sein. — Eben deshalb habe ich auch auf das Gehalt verzichtet, für welches sie nun einen zweiten Dirigenten anstellen müssen, der die Hauptarbeit zu thun hat.«

Was aber bei einer zu weit gehenden, vermuthlich auch den persönlichen Wünschen zuwiderlaufenden Einrichtung herauskam, wissen wir. Als unserm Felix der Theaterrock zu warm wurde, trug er es nicht mit Geduld, wie ein Soldat, der über der Bereicherung des Zieles alle Beschwerden vergisst, sondern warf kurzweg den Rock aus und sprang seitwärts vom Wege ab. Am nächstfolgenden Tage nach der glücklichen Ausführung dieses Absprunges, am 4. Nov. 1834, schrieb er seiner Mutter: »Ich war lange in mehr entsetzlicher Verwirrung und Ärger hinein gewesen, und mir ging es schlimmer, als in der geschäftigsten Zeit in London. Wenn ich mich Morgens zur Arbeit setzte, so klingelte es während jedem Takt, — da kamen unzufriedene Choristen, die man anhören, ungeschickte Sänger, die man ermuntern, schäbige Musikanten, die man engagiren musste, und wenn es so den ganzen Tag fortgegangen war, und ich mir sagen musste, das sei nun Alles für das Düsseldorfer Theater und dessen Heil, so wurde ich schwer ärgerlich; endlich vorgestern entschloss ich mich, machte einen salto mortale, sprang aus der ganzen Geschichte heraus und bin nun wieder ein Mensch. Freilich war es eine totale Aufgabe, dem unserm Theaterselbstherrscher, alias ... (Immermann), beizubringen, und der kniff die Lippen über mich zusammen, als wollte er mich fressen; aber ich hielt dem Verwaltungsrath eine kurze, sehr schöne Rede, sprach von meinen eigenen Arbeiten, so denen mir mehr liege, als am Düsseldorfer Stadttheater, so viel mir auch ... Kurz, sie liessen mich heraus mit der Bedingung, dass ich von Zeit zu Zeit dirigiren solle, und das versprach ich und das werde ich auch halten. Ich habe Angst, es ist ein Brief an Rebecka angefangen mit den schönsten Details über das Wesen aus dem Leben eines Düsseldorfer Intendanten.«

In diesem mit aller ihm eigenen Meisterkeit aufgesetzten Berichte an seine Schwester Rebecka, vom 23. Novbr. 1834 heisst es nun: »Wie es mir ergangen ist, das kann ich garnicht sagen, so abscheulich; aber Du musst doch eine kleine Klage darüber hören, schon damit Du niemals auf den Einfall kommst, Theaterdirector zu werden, oder einen der Deinigen Intendant werden zu lassen. — Gleich als ich (nach einer Reise, um Sänger zu engagiren) wieder herkam, wollte mich die Intendantschaft, so im Statut steht. Die Intendanz besteht aus einem Intendanten und einem Musikdirector. Der Intendant wollte nun, ich sollte Musikintendant sein, er Schauspielintendant, und nun sollten wir sehen, wer dem andern den Rang abliefe, — darüber gab es gleich Scandal. Ich wollte nichts als dirigiren und anstudiren, und das war Immermann nicht genug. Wir wechselten verzweifelt grobe Briefe, in denen ich meinen Styl sehr anstrengen nehmen musste, um keine Sylbe unerwiedert zu lassen und meinen unabhängigen Grund und Boden zu behaupten, — aber ich glaube, ich habe Herrn Heyse (dem bekannten deutschen Sprachforscher, seinem Lehrer) Ehre gemacht. Wir verständigten uns darauf und machten uns gleich wieder, weil ich nach Aachen reisen sollte, um eine Sängerin dort zu prüfen und zu engagiren, und weil ich das nicht wollte. Darauf musste ich das Orchester engagiren, d. h. für jedes Mitglied zwei Contracte ausfertigen, mich über einen Thaler Monatsgage mehr bis aufs Blut streiten, — dann gingen sie weg, — dann kamen sie wieder und unterschrieben doch, — dann wollten sie wieder nicht am zweiten Pult sitzen, dann kam die Tante eines ganz erbärmlichen Musikers, den ich nicht engagiren konnte, und die Frau mit zwei unmündigen Kindern eines andern Erbärmlichen, um ein gutes Wort beim Herrn Director einzulegen, — dann liess ich drei Kerls Probe spielen; die geigten so unter aller Würde, dass ich keinen von ihnen annehmen konnte, dann wurden sie demüthig und gingen still betrübt fort und hatten ihr Brod verloren; — dann kam die Frau noch einmal wieder und weinte, — unter 36 Leuten war ein einziger, der kurz sagte: ich bin zufrieden, und seine Contracte unterschrieb; alle andern handelten und mäkelten erst eine Stunde lang, als mir glaubten, dass sie gern ihre Stelle; mir fiel Vaters Spruch: »Fordern und Bieten macht den Kauf« den ganzen Tag ein. — Aber so waren vier Tage die Jammervollsten, die ich erlebt habe. Am vierten kam Klingemann (Karl Klingemann, sein Londoner Freund) des Morgens an und sah das Wesen und entsetzte sich. Inzwischen stellirte Rietz Morgen und Abend das »Tempo« ein, — der Chor betrank sich und ich musste mit Autorität reden, — dann rebellirten sie gegen den Regisseur, und ich musste sie anschreien wie

me Hausknecht, dann wurde die Brutler heiser und ich bekam Angst für [illegible] (eine mir neue Art von Angst, eine der abgestegen) — dann führte ich Cherubini's Requiem in der Kirche auf, zugleich kam das erste Concert, — kurz, ich lasse meinen Entschluss drei Wochen nach Wieder-Eröffnung des Theaters meinen Intendantenthron zu verlassen, bevor ich denn noch Gott auf Dank ausgeführt habe. Die übrigen Details schenke ich Dir. Du wirst genug Theater haben. — Die Sache geht so gut wie in Düsseldorf nur möglich [illegible] die Opern sind alle ganz voll, die Schauspiele aber nicht, so dass den Actionären zuweilen ein bischen bang wird. Erst fünf Mitglieder sind bis jetzt durchgegangen, zwei davon aus dem Orchester. Seit ich aber aus den Geschäften bin, ist mir, als wäre ich ein Recht, der wieder in's Wasser kommt; die Vormittage gehören wieder mir. Abends kann ich zu Hause sitzen und lesen; das Oratorium wird mir immer mehr zu Dank; ein paar neue Lieder habe ich auch gemacht, im Singverein geht es hübsch; wir führen bald die Jahreszeiten mit ganzem Orchester auf; nächstens will ich sechs Präludien und Fugen herausgeben, wenn Du erst zwei kennst. — das ist so ein Leben, wie ich es führen kann, aber das Intendantenleben nicht.»

Diese Schilderung spricht deutlich genug für sich selbst, für die Neigungen und Eigenschaften Mendelssohn's. Die Art und Weise, wie er das Theater Angelegenheit behandelt hatte, und namentlich der plötzliche Abgang, wurde von seinem Vater nicht gebilligt. Der Herausgeber der Mendelssohn'schen Briefe theilen darüber ein Schreiben mit, in welchem der kluge Vater sich folgendermaassen ausspricht: «Sodann will ich auch auf den Punkt der dramatischen Carriere noch einmal zurückkommen, weil er mir allerdings für Dich sehr am Herzen liegt. Du hast, meiner Einsicht nach, weder in productiver noch in administrativer Hinsicht eine ausreichende Schule durchgemacht, um gewiss wissen zu können, dass Deine Abneigung dagegen eine innere, in Deinem Talent und Charakter gegründete sei. Mir ist, ausser Beethoven, kein dramatischer Componist bekannt, der nicht eine ganze Menge total vergessene Opern gemacht hätte, ehe er den rechten Punkt zur rechten Zeit gefasst und sich klein gemacht hatte. Du hast erst einen einzigen öffentlichen Versuch gemacht (Hochzeit des Gamacho, Text eines bekannten Dilettanten), der zum Theil am Texte gescheitert, und eigentlich weder gelungen noch misslungen ist. Später hast Du an den Texten zu viel gemäkelt, — den rechten Mann nicht gefunden, vielleicht aber auch nicht recht gesucht; ich kann mich des Glaubens nicht erwehren, dass billigere Nachforschungen und billigere Anforderungen Dich zum Ziel führen müssen. Was aber die administrative Carriere betrifft, so veranlasst mich diese zu einer anderen Reihe von Betrachtungen, die ich Dir ans Herz legen will. Jeder, der Gelegenheit und Lust hat, Dich näher und innerlicher kennen zu lernen, sowie alle die, denen Du Lust und Gelegenheit hast Dich deutlicher zu machen, werden Dich lieb gewinnen und achten. Das allein reicht aber wirklich nicht aus, um thätig und wirksam im Leben einzugreifen, es wird vielmehr bei vorrückendem Alter, wenn Andern und Dir jene Lust und Gelegenheit ausgehen, zu Isolirung und Missmuth führen. Selbst das, was wir für Fehler halten, will, wenn es sich einmal durchgebrochen und die Welt festgesetzt hat, respectirt, oder doch wenigstens geschont sein, und das Schlimmste verschwindet in der Welt. Das Ideal der Tugend hat der nur was ganz erreicht, der es am unerbittlichsten von Anderen fordert. Das strengste Moralprincip ist eine Citadelle mit Aussenwerken, zu deren Vertheidigung man nicht gern seine Kräfte verschwendet, um desto sicherer in dem Kernwerke sich zu behaupten, welches man selbst nur mit dem Leben aufgeben soll. Nun hast Du Dich unleugbar bis jetzt noch nicht von einem gewissen Schroffheit und Heftigkeit, — von einem raschen Ergreifen und ebenso raschen Loslassen trennen können, und Dir dadurch selbst [illegible] Reihe [illegible] geschaffen. So muss ich Dir zum Beispiel bekennen, dass ich Dein Ausscheiden von der activen Theilnahme an der Detail-Verwaltung des Düsseldorfer Theaters an sich für sich gebilligt habe, die Art und Weise desselben aber um so weniger, als Du ein freiwillig, wenn ich sagen soll, etwas unbedacht übernommen hast. Du hattest von Anfang an, sehr richtig, Dich nicht fest binden, sondern nur das Einstudiren und Leiten einzelner Opern übernehmen wollen; diesem Entschluss gemäss auch ganz consequent einen Theater-Musikdirector engagiren lassen. Wie Du nun vor einiger Zeit hierher kamst, mit dem Auftrag Kreutzer und Pfeiffer zu engagiren, gefiel mir das Ding schon gar nicht. Ich konnte aber, da Du sagtest, da Du ohnehin beschäftigt warst, diese Bewegung als eine Gefälligkeit nicht zu weigern können. Nun aber, bei Deiner Rückkehr nach Düsseldorf, und nachdem Du sehr vernünftig eine weitere Reise zu Engagements [illegible] abschlugst, statt in diesem Sinne fortzufahren und alle andern abzuweisen, lässest Du Dich damit überschütten, und da sie Dir, wie natürlich, ekelhaft werden, lockest Du nicht etwa ruhig ein und schaffst sie Dir nach und nach wieder vom Halse, sondern Du springst auf einmal ab und zurück, giebst Dir dadurch unleugbar den Anschein von Unbestimmtheit und Unzuverlässigkeit, machst Dir einen Mann, den Du in jedem Fall politisch schonen musstest, zum erklärten Gegner, und höchst wahrscheinlich mehrere Mitglieder des Comité, unter denen gewiss ganz respectable Leute sind, verdriesslich und nicht zu besseren Freunden. Betrachte ich diese Sache falsch, so belehre mich eines Bessern.»

Eine solche Belehrung suchen wir aber in dem Briefwechsel vergebens und war doch auch nicht gut möglich; die Sache scheint überhaupt zwischen Vater und Sohn nicht weiter brieflich verhandelt zu sein. In obigem Briefe wird Jeder den wahren Sohn des weisen Moses Mendelssohn erkennen; Gedanken und Ausdruck sind gleich trefflich. Dass aber trotz der Richtigkeit der Maximen und der Bestimmtheit der Worte dennoch kein eigentlich praktischer Rath darin enthalten war, den unser Mendelssohn bei seiner Grundanschauung [illegible] ihm doch nicht leicht hätte befolgen können, lag gleichzeitig in unabänderlichen persönlichen wie sachlichen Verhältnissen.

(Schluss folgt.)

Zur Quintenfrage

Von H. Sattler

(Fortsetzung.)

Denken wir uns nun aber einen mehrstimmigen Satz, in welchem alle Stimmen in gleichmässiger Weise fortschreiten, in gerader Bewegung, kann eine Stimme daher ohne Anspruch auf eine besondere melodische Gestaltung macht, welche nun den versuchenden Stimmen wird und unseren Gehöre von bemerkbar[illegible] werden? In gewöhnlicher Weise gewiss die Oberstimme, welche, wenn sie nicht durch plötzliches [illegible] Hervortreten einer anderen Stimme [illegible], sich als [illegible] Stimme, also als Hauptstimme ankündigt. Ist dies aber der Fall, und wir erwarten nun, auf die Quarte $\frac{3}{4}$ die Quinte $\frac{5}{4}$ folgen zu lassen, so [illegible] wir die Fortschreitung von g—a als Ober- (Haupt-) Stimme, von c—d dagegen als Unter- (begleitende Neben-) Stimme. Hierauf aber fehlt uns aber im Moment das Gefühl eines Unterschiedes zwischen drall und Begleitung. Die Sache liegt [illegible] c—d, die Annahme [illegible] den Oberstimmen [illegible] schwächeren, unbedeutenderen Intervalle der Harmonie geben, weil statt die Oberstimmen [illegible] die stärkeren, bedeutenderen Intervalle an, oder, bei Quinten nehmen gewissermaassen die Grundtöne ihre [illegible] und [illegible] sie mit sich fort, ein Verfahren, welches dem natürlichen Gesetz eben so widerspricht, als der Versuch, von einem kleinen Boden aus [illegible] [illegible] zu fassen. Nehme

wir dagegen die Quinten um und verwandeln sie in Quarten, so erscheint zwar in dieser Verbindung eine harmonische Leere, aber die melodische Anwendungskraft kommt zu ihrer Berechtigung, die starken Grundtöne bilden zugleich Melodietöne der Oberstimme und ziehen mit natürlicher Kraft [illegible] hin. [illegible] Wollen wir uns aber die harmonische Leere durch die sogenannte Mediante ausfüllen, also h c h und f d auf einander folgen lassen, so werden wir in diesen Folgen von Quartsextaccorden [illegible] nicht den [illegible] was in jenen Quintenfolgen selbst bei Ausfüllung derselben durch die Mediante [illegible] liegt. Aber auch auf die Folgen von grossen Terzen z. B. [illegible] findet jenes Naturgesetz, [illegible] des Stärkeren nebst des Schwächeren [illegible] seine Anwendung, daher kann unser Gehör sehr wohl eine Folge von [illegible] vertragen, während die Folge der grossen Terzen [illegible] Wirkung verursacht, [illegible] von den alten Theoretikern verworfen wurde. Man unterscheide z. B. Nr 1 u. 2.

Mit jenem Naturgesetze [illegible] des Stärkeren nebst des Schwächeren [illegible] Verbindung, [illegible] Schwächeren, man stelle sich z. B. den Zusammenklang einer grossen [illegible] vor, sie bildet eine Dissonanz die zur Auflösung kommen muss, [illegible] wird die Art der Auflösung zu bestimmen sein. Z. B.

In Nr 4 ist h Grundton, [illegible] Secundschr., in Nr 3 ist h Septime, während c Grundton ist, [illegible] in Nr 1 ist h Grundton, welcher die Quarte [illegible] in Nr 1 ist c Grundton [illegible] Wie aus letzteren Beispiele schon zu ersehen, so versteht er sich von selbst, dass ein stärkerer (wichtigerer) Ton zugleich mehrere minder starke Töne anziehen oder absorbiren kann, z. B.

so dass eine Auflösung der Dissonanz entsteht, welche mit dem stärkeren Tone in ein harmonisches Verhältniss tritt. Ueberhaupt glauben wir aus diesen und ähnlichen natürlichen Bewegungsgesetzen die meisten harmonischen Erscheinungen erklären und ihre Regeln erfassen zu können, jedenfalls aber erscheint wir Harmoniker [illegible], dass unser ganzes Harmoniesystem [illegible] ist, und dass nicht auf dem Wege der willkürlichen, [illegible] Erklärungen, sondern nur auf dem Wege der Erforschung der natürlichen Bewegungsgesetze [illegible] Fortschritte in der Harmonik und zugleich in den anderen Elementen der Tonkunst (Melodie, Rhythmik) ermöglicht ist. Eine wichtige Frage in dieser namentlich auf die Quintenparallelen [illegible] nach dem Verhältniss des Melodischen zum Harmonischen [illegible] über das harmonische, so muss bei der Erklärung der Quintenparallelen darauf Rücksicht genommen werden, [illegible] manche [illegible] Quintenparallelen [illegible]

(Schluss folgt.)

Das norddeutsche Bundesgesetz, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Compositionen und dramatischen Werken

ist am 11. Juni publicirt. Wir theilen daraus den III. und IV. Abschnitt mit, welche die Musik betreffen.

III. Musikalische Compositionen.

§ 45. Die Bestimmungen in den §§. 1—[illegible], [illegible] finden auch Anwendung auf [illegible] Recht des Urhebers zur Vervielfältigung musikalischer Compositionen.

§ 46. Als Nachdruck sind alle ohne Genehmigung des Urhebers einer musikalischen Composition herausgegebenen Bearbeitungen derselben anzusehen, welche nicht als eigenthümliche Compositionen betrachtet werden können. Insbesondere Auszüge aus einer musikalischen Composition, Arrangements für einzelne oder mehrere Instrumente oder Stimmen, sowie der Abdruck von einzelnen Motiven oder Melodien eines und desselben Werkes, [illegible] verarbeitet sind.

§ 47. Als Nachdruck ist nicht anzusehen das Anführen einzelner Stellen eines bereits veröffentlichten Werkes der Tonkunst, die Aufnahme bereits veröffentlichter kleinerer Compositionen in ein nach seinem Hauptinhalte [illegible] Werk, sowie in Sammlungen von Werken verschiedener Componisten zur Benutzung in Schulen, ausschliesslich der Musikschulen. [illegible] jedoch, dass der Urheber oder die benutzte Quelle angegeben ist, [illegible] §. [illegible] Platz greift.

§ 48. Als Nachdruck ist nicht anzusehen die Benutzung eines bereits veröffentlichten Schriftwerkes als Text zu musikalischen Compositionen, sofern der Text in Verbindung mit der Composition abgedruckt wird.

Ausgenommen sind solche Texte, welche ihrem Wesen nach nur für den Zweck der Composition Bedeutung haben, namentlich Texte zu Opern oder Oratorien. Texte dieser Art dürfen nur unter Genehmigung ihres Urhebers mit den [illegible] Compositionen abgedruckt werden.

Zum Abdruck des Textes ohne Musik ist die Einwilligung des Urhebers oder seiner Rechtsnachfolger erforderlich.

§ 49. Die Sachverständigen-Vereine, welche nach Massgabe des § 30 Gutachten über den Nachdruck musikalischer Compositionen abzugeben haben, sollen aus Componisten, Musikverständigen und Musikalienhändlern bestehen.

IV. Oeffentliche Aufführung dramatischer, musikalischer oder dramatisch-musikalischer Werke.

§ 50. Das Recht, ein dramatisches, musikalisches oder dramatisch-musikalisches Werk öffentlich aufzuführen, steht dem Urheber und dessen Rechtsnachfolgern [illegible] ausschliesslich zu.

In Betreff der dramatischen und dramatisch-musikalischen Werke ist es hierbei gleichgültig, ob das Werk bereits durch den Druck veröffentlicht worden ist oder nicht. [illegible] Werke, welche durch den Druck veröffentlicht worden sind, können ohne Genehmigung des Urhebers öffentlich aufgeführt werden, falls nicht der Urheber auf dem Titelblatt oder an der Spitze des Werkes sich das Recht der öffentlichen Aufführung vorbehalten hat.

Dem Urheber wird der Verfasser [illegible] rechtmässigen Uebersetzung des dramatischen Werkes in Beziehung auf das ausschliessliche Recht zur öffentlichen Aufführung dieser Uebersetzung gleich geachtet.

Die öffentliche Aufführung einer [illegible] (§ [illegible]) oder einer rechtswidrigen Bearbeitung (§ 46) des Original-werkes ist untersagt.

§ 52. Sind mehrere Urheber vorhanden, so ist zur Veranstaltung der öffentlichen Aufführung die Genehmigung jedes Urhebers erforderlich.

Bei musikalischen Werken, zu denen ein Text gehört, einschliesslich des dramatisch-musikalischen Werke, genügt die Genehmigung des Componisten.

§ 53. In Betreff der Dauer des ausschliesslichen Rechts zur öffentlichen Aufführung kommen die §§. 8 bis 17 zur Anwendung.

Anonyme und pseudonyme Werke, welche zur Zeit ihrer ersten rechtmässigen öffentlichen Aufführung noch nicht durch den Druck veröffentlicht sind, werden dreissig Jahre vom Tage der ersten rechtmässigen Aufführung [illegible] dreissig Jahre vom Tode des Urhebers an [illegible]

Wenn der Urheber des anonymen oder pseudonymen Werkes oder sein dazu legitimirter Rechtsnachfolger innerhalb der Frist von dreissig Jahren den wahren Namen des Urhebers [illegible] Eintragung in die Eintragsrolle (§. 39) bekannt macht, oder wenn

den Urheber das Werk innerhalb derselben Frist unter seinem wahren Namen veröffentlicht so gelangt die Bestimmung des §. 1 zur Anwendung.

§. 51 Bei dramatischen, musikalischen und dramatisch-musikalischen Werken, welche noch nicht durch den Druck veröffentlicht aber öffentlich aufgeführt worden sind, gilt als [illegible] Gegentheils derjenige als Urheber, welcher bei der Ankündigung der Aufführung als solcher bezeichnet worden ist.

§. 54 Wer vorsätzlich oder aus Fahrlässigkeit ein dramatisches, musikalisches oder dramatisch-musikalisches Werk vollständig oder mit unwesentlichen Aenderungen unbefugter Weise öffentlich aufführt, ist den Urheber oder dessen Rechtsnachfolger zu entschädigen verpflichtet und wird ausserdem mit einer Geldstrafe nach Massgabe der §§ [illegible] und [illegible] bestraft.

Auf den Veranstalter der unbefugten Aufführung findet der §. [illegible] mit der Massgabe Anwendung, dass die Höhe der Entschädigung nach §. 55 zu bemessen ist.

§. 55 Die Entschädigung, welche dem Berechtigten im Falle des §. 54 zu gewähren ist, besteht in dem ganzen Betrage der Einnahme von jeder Aufführung ohne Abzug der auf dieselbe verwendeten Kosten.

Ist das Werk in Verbindung mit anderen Werken aufgeführt worden, so ist, unter Berücksichtigung der Verhältnisse, ein entsprechender Theil der Einnahme als Entschädigung festzusetzen.

Wenn die Einnahme nicht zu ermitteln oder eine solche nicht vorhanden ist, so wird der Betrag der Entschädigung vom Richter nach freiem Ermessen festgestellt.

Trifft den Veranstalter der Aufführung kein Verschulden, so haftet er dem Berechtigten nur bis zur Höhe seiner Bereicherung.

Diese Bestimmungen, die für den Rechtsgebrauch ganz passend und angemessen sein mögen, enthalten doch noch manches, was Bedenken erregen muss. Dass das Gesetz nur zweierlei Rubriken von Tonwerken kennt — nämlich musikalische und dramatisch-musikalische — kommt ungefähr auf die Eintheilung der schwäbischen Weinorte hinaus, welche bekanntlich entweder süss oder sauer sind, und muss als ein Zeichen der Zeit angesehen werden. Die Unzulänglichkeit derartiger Bestimmungen wird die Praxis wohl bald herausstellen.

Einen Paragraphen hätte man noch beifügen sollen, und dieser müsste etwa lauten:

§. [illegible] Schutzberechtigt sind nur diejenigen Musik-Druckwerke, welche die Jahreszahl ihres Erscheinens auf dem Titel tragen.

Damit wäre denn ein arger aber Unfug zugleich und für immer beseitigt. Einstweilen wird also eine neue fortgeblüht!

ANZEIGER.

[161] Bei **Joh. André** in Offenbach a/M. ist erschienen und durch alle Musikalienhandlungen gratis zu haben:

Zusammenstellung der Belege der Aechtheit von Ant. André's Sprichwörtern für Sopran, Alt, Tenor und Bass und Pianoforte. (Clavier-Ausz. und Stimmen Pr. 25 Ngr.)

Es sind diese Belege der neuen Ausgabe der Sprichwörter eingedruckt worden, so dass sie zugleich mit dem Erscheinen der Sprichwörter [illegible] worden, jedoch auch einzeln ausgegeben.

---

[162] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Joh. Sebastian Bach.

Sechs Fragmente

aus den Kirchen-Cantaten und Violin-Sonaten

für Pianoforte

übertragen von

Camille Saint-Saëns.

Complet 1 Thlr. 20 Ngr.

Einzeln:

Nr. 1. Ouverture aus der 29sten Kirchen-Cantate. 15 Ngr.
— 2. Adagio aus der 3ten Kirchen-Cantate. 10 Ngr.
— 3. Andantino aus der 1ten Kirchen-Cantate. 10 Ngr.
— 4. Gavotte aus der 1ten Violin-Sonate. 7½ Ngr.
— 5. Andante aus der 1ten Violin-Sonate. 7½ Ngr.
— 6. Presto aus der 35sten Kirchen-Cantate. 7½ Ngr.

Sechs Orgel-Sonaten

für Pianoforte und Violine

eingerichtet von

Ernst Naumann.

Nr. 1 in Es dur 25 Ngr. Nr. 2 in C moll 1 Thlr. Nr. 3 in D moll 25 Ngr. Nr. 4 in E moll 1 Thlr. Nr. 5 in C dur 1 Thlr. 7½ Ngr. Nr. 6 in G dur 27½ Ngr.

---

[163] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SONATE

für Pianoforte zu vier Händen

von

ALBERT DIETRICH.

Op. 19.

Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

SINFONIE

(D moll)

für grosses Orchester

von

Albert Dietrich.

Op. 20.

Partitur 5 Thlr. 25 Ngr. Orchesterstimmen 8 Thlr. 15 Ngr.

---

[164] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Gotthold Kunkel.

O Vaterland! Du bist es werth!

Dichtung von Moritz Ihring

für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten oder Pianoforte componirt.

(Der Schleswig'schen Liedertafel zu Halle an der Saale gewidmet.)

Op. 23.

Partitur und Clavierauszug Pr. [illegible] Ngr.
Chorstimmen einzeln à [illegible]

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 27 Juli 1870 | Nr. 30. | V. Jahrgang.

Auch ein Leitartikel.*)

Kriegserklärung.

„L'empire c'est la paix."

Vorsänger

*) Das folgende Lied wurde am 13. Juli zum Aussmarsch der Hamburger Milliz bei Joh. Aug. Böhme in Hamburg publicirt und wird von demselben bei Einsendung von 1 Groschenmarke franco zugeschickt werden. Text und Melodie ohne Begleitung vier Exemplare zu 1 Sgr.

Chor

1—3 Et comme ça fi-ni-ra l'em-pe-re c'est la paix, Na-po-le-on; et comme ça fi-ni-ra l'em-pi-re c'est le

paix Na-po-le-on

1. 2. 3.

(Worte und Musik von *Fr. Chrysander.*)

*) Bei vier Stimmen

Ten. I. Ten. II. für Bass I. Bass II.

Sopr. Alt für Ten. Bass

für 2 Stimmen

Anzeigen und Beurtheilungen.

Aristoxenus' rhythmische Messungen im Gegensatz gegen neuere Auslegungen namentlich Westphal's und zur Rechtfertigung der von Lehrs befolgten Messungen von **Bernhard Brill.** Mit einem Vorwort von K. Lehrs. Leipzig, F. C. W. Vogel. 1870. 8°. 88 S.

Das Buchlein ist K. Lehrs gewidmet. In einer kurzen Vorrede erkennt derselbe die hier von B. Brill vorgetragenen Lehren als die seinigen an, indem er sagt: »Als der Verfasser mir diese, ohne meine unmittelbare Aufforderung entstandene Arbeit mittheilte, war ich nicht wenig überrascht, allerdings auch — warum sollte ich es nicht sagen? — erfreut. Und es mußte mir gewiss wieder einfallen, was mein Freund und College Friedländer mir vor einigen Zeit in einem Gespräch über die ausgebreitete rhythmisch-musikalische Metrik sagte: was einen in der Jugend wünscht, hat man im Alter die Fülle. Und freilich, wie weit liegt es hinter uns, dass ich einem musikkundigen Fachgenossen, der die ganze Berechtigung der rhythmisch-musikalischen Metrik leugnete, noch die nothwendig hatte zu antworten, und die Unabweislichkeit, Versschemata, wenn sie etwas bezeichnen sollten, mit Noten und Pausen zu schreiben, zum zweiten Male in Schutz zu nehmen.« — Doch um auf den Punkt zu kommen, um welchen es sich jetzt handelt: meine von Anfang angenommene Messung der Trochäen, Jamben in $\frac{3}{8}$ ($\frac{3}{4}$) habe ich diese, festgehalten, ebenso die Messung der Dactylen nicht als $\frac{4}{8}$, sondern nach Meissner's scharfer Beobachtung über die Rhythmisirung derselben als $\frac{3}{8}$-Takte. Soweit K. Lehrs, über dessen Grundsätze wir hier von einem seiner Schüler in klarer fasslicher Weise belehrt werden. Um uns über die Bedeutung des Werkchens klar zu werden, wird es nöthig sein, hier einige kurze allgemeinere Bemerkungen vorauszuschicken.

Wenn man über rhythmische Verhältnisse schreiben will, so muss man vor allen Dingen von dem von Lehrs und Brill in seiner ganzen Bedeutung richtig anerkannten Grundsatze ausgehen, dass allen rhythmischen Gebilden das zu Grunde liegt, was wir in der modernen Musik Takt nennen, d. h. dass die betonte Zeit (die thesis oder das ictus) in gleichmässigen Zeitdauern wiederkehrt. Die Zeit zwischen zwei Thesen lässt sich entweder in drei gleiche oder in zwei (und vier) gleiche Zeittheile theilen. Im ersteren Falle haben wir den ungeraden Takt (das γένος διπλάσιον), im andern den geraden Takt (das γένος ἴσον). Alle anderen rhythmischen Geschlechter sind unmöglich, wie z. B. das sogenannte γένος ἡμιόλιον, in welchem die Zeit zwischen zwei Betonungen in fünf gleiche Zeittheile zu theilen soll. — Diese vermeintliche Taktart wurde deshalb γένος ἡμιόλιον genannt, weil man in ihr der thesis drei, der arsis zwei Zeiten zuertheilte, nach dem von den alten Rhythmikern aufgestellten Grundsatze, dass die thesis mindestens die Hälfte der arsis haben müsse. Jeder musikalisch-rhythmisch fühlende Mensch wird aber empfinden, dass die Zusammenfassung von fünf gleichen Zeiten unter einem schweren Urrhythmus unmöglich ist, von dem wir glaubten absehen müssen.

Diesen so einfachen musikalischen Grundsätzen sind die wenigsten Philologen, welche sich mit metrischen und rhythmischen Messungen beschäftigten, gefolgt. Einer der ersten, welcher es versuchte, die Metrik und Rhythmik der Griechen wissenschaftlich zu begründen, war bekanntlich Gottfried Hermann. Nach seiner Ansicht war Takt (d. h. die gleichmässige Wiederkehr der Betonungen) eine Eigenschaft der modernen Musik, aber welche den Reichthum der griechischen Rhythmen noch erhaben war. Dass andere Philologen diese Ansicht ihres berühmten und gelehrten Collegen theilten und als eine unumstössliche Wahrheit auf Schulen und Universitäten weiter lehrten, versteht sich von selbst, und Beweis den Beweis, dass Niemand die Form eines dichterischen Kunstwerks ohne eine gewisse Sicherheit in den Elementen der Musik zu beurtheilen beurtheilen kann. Diesem [in musikalischer Beziehung geradezu widersinnigen] Hermann'schen System trat zunächst A. Apel in seiner Metrik auf das entschiedenste entgegen, indem er in geistreicher Weise das Wesen des Taktes und Rhythmus erklärte und nachwies, dass Rhythmus ohne Takt eben kein Rhythmus ist. Apel hatte zu seiner Zeit aber das Unglück, dass ihn die Philologen nicht für voll ansahen, obgleich sie unendlich viel von ihm hätten lernen können, wie ein später (z. B. Westphal und Rossbach) auch wirklich von ihm gelernt haben. Böckh war sich trotz seiner nicht hoch genug zu schätzenden Verdienste um die alte Rhythmik und Metrik, dass die rhythmischen Verhältnisse nicht immer gerecht hier, anfangs, nach Erscheinen der anziehenden und geistreich geschriebenen Apel'schen Werken, folgte er eine Zeit lang diesem, schlürfte jedoch später in seiner Abhandlung de metr. Pind., dass es sich mit der Annahme der dreizeitigen Länge nicht einverstanden erklären könne, d. h. mit anderen Worten, er kehrte zu der alten Ansicht zurück, dass den griechischen Rhythmen der Takt fehle. Ähnlich C. Joh. Bellmann, welcher 1842 ein Werkchen unter dem Titel erscheinen liess: »Beweis und Darstellung des ungebildeten musikalischen Taktes der alten Griechen aus ihren eigenen Musikern«, dass aber in seinem zweiten Schriftchen »Die Wissenschaft der Metrik«, 1848, wörtlich also urtheilte: »Den Vortrag des griechischen Chors haben wir uns zu denken wie einen trefflich eingeübten Chorgesang, also weit mehr zwar bestimmten aber dennoch nicht nach strengem [illegible] Rhythmus, indem man je nach Bedürfniss bald die eine Länge etwas länger schuf, wie eine Länge obwohl man stets die wirkliche Länge immer länger hielt als die zwei kurzen, aber jedoch mit strengem Messen, mit Sorgfalt, Unterbringung und bedeutender Kunst. Dieser Gesang lässt sich aber gar nicht durch unseren Takt darstellen.«

Einen bedeutenden Fortschritt haben Rossbach und namentlich Westphal durch ihre Schriften angebahnt, obgleich auch diese durch ihre Annahme des fünfzeitigen Taktes zeigen, dass sie sich über das eigentliche Wesen des Rhythmus noch nicht völlig aufgeklärt haben, ebenso durch einige andere Behauptungen, wie z. B. die, dass die stellvertretende Länge in der That eine Verlängerung einer auf der arsis stehenden Silbe sei, man habe Zeit zum [illegible], z. B.

mußte Apel unbegreiflich ein gehaltenes sforzando sein.

Die hier anzuzeigende Schrift von Bernhard Brill, auf welche wir unsere Leser aufmerksam machen möchten, geht, wie schon oben angedeutet, in richtiger naturgemässer Weise vom Takte aus, gelangt aber in Bezug auf die griechischen Rhythmen zu durchaus anderen Resultaten als Apel und nach ihm (abgesehen von vielen Einzelheiten) Westphal. Beide stellen den dreizeitigen Rhythmus aus den gewöhnlichen in der griechischen Sprache (vom Dasein Homers) auf, und da, wo in der Regel ein Gemisch aus drei- und vierzeitigen Versfüssen stattfindet, versuchen sie es, die letzteren dem dreizeitigen Rhythmus unterzuordnen, z. B.

oder im jambischen Trimeter mit stellvertretender Länge

Unser Verfasser behauptet dagegen mit seinem Lehrer K. Lahre, dass der gerade Takt der vorherrschende gewesen sei und sich die dreiseitigen Versfüsse dem viersilbigen Takte unterwerfen müssen, in dieser Weise

oder im jambischen Trimeter

so ist dies eine Messung, die Joh. Heinr. Voss in seiner »Zeitmessung der deutschen Sprache« (Königsberg 1802) schon im deutschen Verse angewendet hat.

Bei den richtigen rhythmischen Grundsätzen, von denen unser Verfasser ausgeht, ist es natürlich, dass er den Dreitheiligen Takt als solchen nicht anerkennt, sondern auch hier einen geraden, also einen rhythmisch-dualistischen Takt setzt, in welchem indess gewöhnliche Achtel mit Achtel-Triolen abwechseln, z. B. in dieser Weise bei Anführung des Taktes in fünf einzelnen Zeilen:

Wie nach den vorangegangenen Erörterungen die Sache jetzt liegt, so handelt es sich im Grunde nur um die Frage: ist bei den Alten der zwei- oder der drei-theilige Rhythmus der bevorzugtere gewesen?, d. h., ist die griechische Sprache mehr für den einen oder das andere dieser beiden Rhythmen-Geschlechter geeignet? Dies ist allerdings eine Frage, deren Entscheidung ich Anderen überlassen muss. Vom musikalischen Standpunkte aus muss ich sagen, dass z. B. die jugendlichen Verse im Tripeltakt componirt oft einen viel angenehmeren fliessenderen Eindruck machen, als wenn man für sie den geraden Rhythmus wählt, dass dagegen jambische und trochäische Verse mit stellenweise tonfen Längen häufig im Vierviertel-takt gesungen natürlicher und besser klingen. Ich weiss nicht, wie weit hier das subjective Urtheil ein Recht hat mitzusprechen, — sehr wohl ist es möglich, dass die Alten selbst (namentlich in den Compositionen lyrischer Gedichte, in den Chören der Tragödien) bald das zweitheilige, bald das dreitheilige Maass nach Stimmung und Bedürfniss anwendeten: warum sollen denn bei ihnen die rhythmischen Verhältnisse sich ganz streng schematisiren lassen, wenn die Sprache dieselben eigentlich zulässt?

Schliesslich fügt es sich auch, wie bringt Herr Brill seine Ansichten mit der Ueberlieferung der alten Rhythmiker in Uebereinstimmung, da dieselben doch ganz unzweideutig drei Geschlechter und unter ihnen auch das anderthalbige, γένος ἡμιόλιον aufstellen? Hier müssen wir seiner Ansicht durchaus beipflichten, dass er einen Unterschied zwischen der λέξις und der musikalischen Composition macht, indem er behauptet, dass die als drei-, vier- und fünfzeitige Füsse aufgestellten rhythmischen Zusammensetzungen sich nur auf die λέξις beziehen, insofern in denen nur von Längen und Kürzen die Rede sein kann, dass die eigenthümliche rhythmische Gestaltung derselben aber erst in der musikalischen Composition zu Tage tritt.

Hiermit können wir unseren Bericht abbrechen. Das Schriftchen verdient jedenfalls die volle Beachtung aller Musiker und musikalischen Philologen, da es in der That eine musikalische Beziehung mit grösserer Sachkenntniss als die meisten Schriften auf diesem Gebiete geschrieben ist. Das einzige, was wir hier noch beiläufig bemerken möchten ist, dass der Verfasser die im Mittelalter bei den älteren Mensuralisten geltende rhythmische Ordnung, wie wir sie namentlich in den Franconischen Notation sehen, unberücksichtigt gelassen hat. Wenn der zweizeitige oder gerade Takt, wie von so vielen Seiten behauptet wird, durchaus der naturgemässere ist, so ist es eine höchst auffallende Erscheinung, dass die ältesten Mensuralisten nur den dreitheiligen Takt gelten lassen wollen und eine Verbindung von Längen und Kürzen, wie z. B. diese

so in Noten schreiben würden

Ich führe dies nur an, weil der Verfasser selbst S. 41 auf die alte und mittelalterliche Poesie zu sprechen kommt, und sich vielleicht aus der Vergleichung der Takteintheilungen der älteren Mensuralisten mit den alten griechischen Rhythmen manche Einzelnheiten aufführen lassen. N. N.

Leichpredigt, | Von der Musica aus dem 16. Cap. des | Ersten Buchs der Chronika | Beym Begräbnuß des Wol- | Ehrnvesten, Achtbarn und Wolgelahrten Herrn | Sethi Calvisii | Bey der Schul zu S. Tho | mas in Leipzig Collegae und | weitberühmten Cantoris, auch be- | rühmten Chronologi. | Welcher den 24. Novembris Anno 1615. | in Gott selig verschieden und den 27. dessel- | ben Christlich zur Erden bestattet worden | Gehalten durch Vincentium Schmuck, der H. Schrifft | Doctorn vnd Professorn Ebenern | zu S. Niclas daselbst | Gedruckt zu Leipzig, bey Lorentz Kober.

In Quart. Titel in reicher Verzierung u. Randeinfassung. Bog. A B C. D. 4. [Titel mit der ebenso Rückseite des Titels. A 2 Dedi: Den Ehrenvesten | und Wolweisen | Herrn Thoma Lobau u. und | Herrn Caspar Wannern 10. Dec. Anno 1615 ... Schmuck D. | A 3 b Leichpredigt. Eingang von ... Antwort ... Proportio der Predigt. Historia von ... der Bundes-Lade. Gemeine lehre von der Musica:

1. Dass die Musica ein alte Kunst sey.
2. Dass die Musica eine sonderbare Gottes Gabe sey.
3. Wie die Man es ein sonderlich Stück sey die Vollkommenheit ... (Fol. 4 1.)

Auf Bogen C beginnt nun

Bericht von dem verstorbenen

»Und dass wie von seinem Gleichert anfangen, so ist er geboren Anno 1556 den 21. Februarij zu Gorsleben, einem Dorff in Döringen bey Sachsenburg, vnd sind seine Eltern Bawersleute gewesen, also dass sich sein Vater Jacob Kalwitz, sonderlich zu der Sommers mit Neben schneiden und arbeiten in Weinbergen, vnd des Winters mit Fasserschneiden, genehret hat.

Dinner sein Vater ist gestorben Anno 1563, von welchem soll es die Mutter, so Elisabeth (Krausin) geheissen, und noch etliche dreissig Jahr nach des Mannes Todt gelebet, für eine Hebamme sich hat gebrauchen lassen. Wenig Jahr hernach haben etliche gerathen, dass sie diesen jhren Sohn, als er ins vierzehende Jahr gegangen, solte lassen ein Handwerk lernen. Es aber hat bey der Mutter erhalten, weil er bisher in die Schul gegangen und hat Grammatica schreiben können, dass sie jhn ferner bey der Schul lassen wolte.« —

Seth Calvisius kam 1569 nach Frankenhausen, wo er drei Jahre »als ein armer Knabe sich aufgehalten«. 1572 ging er nach Magdeburg, wo er sieben Jahre verblieb und als ein Current Schüler und Discantist seinen Unterhalt, wie er gekonnt, gesucht. 1579 begab er sich nach Helmstädt und zu Ostern 1580 nach Leipzig, wo ihm im folgenden Jahre der Chor in der Paulinus Kirche übertragen und er unter die Repetenten gerechnet worden. Anno 1580 im November ist er durch commendation und Beförderung Herrn D. Nicolai Selneckers und des ganzen Collegii Theologici zu einem Cantore in die Fürsten Schul zur Pforten erfodert worden, allermeist weil er neben der Musica, darin er mächtig, auch einen Hebraeum gegeben hat, welche lectur jhm in gedachter Schul befohlen und auffgetragen worden. Dieses Amt hat er in der

12 Jahr verwaltet und während dieser Zeit sich sonderlich auf das Studium historiarum und Chronologiam gelegt. — »Er hat auch in der Schul Pforta sit adolo die Musicam zum besten angerichtet sondern auch ein Büchlein darinnen die Kunst zu componiren gewiesen wird *Melopoeja* genant, ausgeben lassen welches von vielen so zur Kunst lust gehabt mit begierde auffgenommen und als ein gute Arbeit sehr commendiret worden. — Im 1 1684 (mense *Majo*) wurde er vom Rath der Stadt Leipzig zum Schul und Cantordienst zu St Thomas beruffen welchem Ampt mit was ruhm und fleiss er demselben für gestanden, auch wasen massen die *Musica* bey der Kirchen allhie durch ihn angerichtet und verbessert worden, das ist für Augen, das es hiesse weitere berichts oder ausgelassen nicht bedürftig. Denn er war seiner Kunst mächtig, der sich auf gute Meistern und das *decorum* im singen verstunde, derwegen auch die besten Stücke und Meistern zu singen beflissen war, und selbst auch einen guten und zierlichen Componisten gegeben hat« — Im J 1685 (die X. Februarii) begab er sich in den Ehestand mit Magdalena des Hannes Jürgen Burgers und Bürkers (zu Leipzig) Tochter, mit der er 31 Jahre in friedlicher Ehe lebte und drei Söhne und eine Tochter »gezeuget«. Ein Sohn starb schon vor dem Tode des Calvisius. Anno 1613 hatte er ein Unglück und musste durch Verwundung des einen Knies fast ein Jahr zu Bette liegen und wurde »*Claudicans*«. Während dieser Zeit arbeitete er seine Chronologia aus, welche ihm mehrere Berufungen gebracht. Es er alle ausschlug »1000 hat er auch das Gesangbuch *Lutheri* vierstimmig ausgeben lassen, desgleichen *Bicinia* und *Tricinia* auctor *arrangiert* und letztlich der Jugend zu gut einen *Thesaurum latinae linguae* als *Enchiridion* verfertiget und in Druck kommen lassen« ebenso eine neue Bearbeitung der Chronologia »vorgenommen und den Theil dieses Werkes, welcher sich auf die *Chronica* selbst bezieht, zu Ende gebracht und gedachte dieses Werk mit der *Isagoge Chronologica* (fundamenta der Jahrrechnung) künftigen Sommer zu publiciren, als ein Quarter Faber ihn befiel, welches durch anhaltende Hitze in den Paroxismis ihn allmählich ausszehrte. — »Sonst war sein vorhaben, wenn gedachtes Werck verfertiget, so wollte er auch in *Musicis* auch etwas schreiben, desgleichen besther ma worn er für hourtoen darüt wolle er beschliessen.«

»Seines Lebens und Wandels wegen Christenthumbs halben, ist er ein ehrlicher aufrichtiger frommer Gottfürchtiger Mann gewesen, ohne falsch und Gleissnerey, inhalten wand gar kein *amoena humorum*, wie man in gemein von den *Cantoribus* zu halten pfleget, auch ein guter Haussvater und »ordentlig« zu allen Sachen. — In seiner Krankheit hat er sich wenner des gedult zu halten, bevorsens nach dem er letztlich erkennete, dass es gegen seinem Ende gehen wolle. Hat sich seiner Sünd und Hülfen halben — Das letzte Wort war: »*Domine miserere* lass mich dem HErrn sterben. Und das ist also geschehen am vergangenen Freytag früe nach 7 Uhr, — nachdem er gelebet gehabt 61 Jahr 8 Monat und 8 Tage. Sein letzte Arbeit in *Musicis* ist gewesen, dass er an welchem auf seinem ehrlichen Mann, seiner Leipzig und den noch am Leben, auff sein begehren zu einem Begräbnuss Lied die Worte des 90 Psalms. Unser Leben währet siebentzig Jahr etc. componiret hat und dieselbe componirten ist ihme selbst zum lestenmal jetzo vor der Predigt zum Begräbnuss abgesungen worden.«

So folgt nun auf Fol C 4 »carm. Rectoris academiae Lipsiensis (*Joh Friedrich*) Grabe, welche das vorhergehende Lebensnachrichten im Lateinischen wiedergibt, kam und da mit Hinzufügung einiger genannten listen.

(Diese Leichpredigt wurde auf der Auktion der fahr sehen Musikbibliothek zu Bonn [im April d J] mit drei Thelen bezahlt.)

Bonn Müller

Zur Quintenfrage

Von H. Sattler.

(Schluss)

Versuchen wir mit Berücksichtigung der melodischen Bedeutung auch eben aufgestellten Naturgesetzen einige scheinbar fehlerhafte Quintenparallelen als fehlerfreie aufzustellen und zu erklären

1. 2. 3.

4. 5.

6. 7.

8. 9.

10.

11. 12.

13. 14.

15. 16.

Julius Becker Op. 32

Wiegt das Herz in Schlummer ein.

Mainzer Choralbuch

[illegible]

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen

[illegible]

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 15 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 3. August 1870. Nr. 31. V. Jahrgang.

Inhalt: Händel's Passion. — Anzeigen und Beurtheilungen (Neue Compositionen von E. Deprosse). — Ein neues Kriegslied (Neusel). — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Händel's Passion.

□ Während man unermüdlich S. Bach's Passionen zur Aufführung bringt, ruhen fortwährend die von Händel in so tiefem Schlummer, als wären sie gar nicht vorhanden. Mag man nun seine erste, als jugendliches Product, immerhin bei Seite lassen: so verdiente doch die 1716 componirte, und bereits 1863 in der Sammlung der Werke G. F. Händel's erschienene (XV) durchaus keine solche Zurücksetzung. Es müsste ja für alle Freunde ernsterer Kunst von eigenthümlichem Interesse sein, beide Koryphäen der geistlichen Musik in den Schöpfungen mit einander zu vergleichen, welche denselben Gegenstand, zum Theil auch denselben Text haben, und gewiss wird bei einer solchen Betrachtung die Eigenthümlichkeit beider um so reiner hervortreten. Leider hat schon an vielen Orten unseres deutschen Vaterlandes, welche für Mittelpunkte edlerer Kunstpflege gelten, die Vorliebe für den einen Meister die schlimme Folge gehabt, dass man sich von dem andern ganz oder fast ganz abwandte, und kaum die bekanntesten Oratorien zur Kenntniss des Publikums gelangen, die meisten übrigen unbekannt bleiben. Die einseitige Richtung auf technische Mannigfaltigkeit, welche bei Bach mehr Nahrung findet als bei Händel, scheint für viele Leiter von Singvereinen maassgebend geworden zu sein, weniger beachtet man die Grossartigkeit der Anlage der Werke Händel's im Ganzen, und sie zeigen sich selten darum bemüht, den Eindruck der eng neben einander geknüpften Glieder durch Eingehen und liebevolles Versenken in ihren eigenthümlichen Geist zu ermöglichen. Oft wird ja durch verkehrte Betonung, falsches Tempo, unklaren Vortrag, wo es feiner Nüancirung bedürfte, das Herrlichste in jenen Meisterwerken bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Händel, der scheinbar Leichte, erfährt viel mehr solche Misshandlung als Bach, bei dem die grössere [illegible] Schwierigkeit auch schon zu grösserer Achtsamkeit nöthigt, was denn wieder zu sorgfältiger Ausbildung der [illegible] Aufgabe führt; dagegen wähnt man nicht selten, den rechten Effect bei Händel hervorzubringen, wenn man einen Chor von Anfang bis zu Ende im gleichen *forte* abjagt und abhaspelt.

Um nun zu der Passion Händel's überzugehen, möge, ohne auf die Leichtigkeit der Ausführung besonderes Gewicht zu legen, doch erwähnt werden, dass sie hier in höherem Grade als anderswo bei Händel vorhanden ist. Die Chöre machen kaum irgend eine Schwierigkeit, die Arien verlangen weder grossen Umfang noch Geläufigkeit in Coloraturen, wohl aber die Fähigkeit, den richtigen Ausdruck zu treffen.

Der Text von Brockes, dessen Poesie freilich oft im Einzelnen arg gegen die Würde des Gegenstandes sich versündigt, hat doch den Vorzug vor dem in Bach's, dass er nicht bloss historisch, sondern dramatisch gehalten ist und der Tondichter auf diesen Grundlagen einen einheitlichen Bau aufrichten konnte, während die Passionen Bach's mehr eine lockere Verknüpfung vieler an sich trefflicher Details zeigen.

Von dem Eingang abgesehen, hat Händel's Werk mit Bach's Johannes-Passion grössere Aehnlichkeit als mit der nach Matthäus. An die Spitze jener stellt Bach einen grossen Chor von gleichsam dogmatischem Inhalt: »Herr unser Herrscher, dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist, zeig' uns durch deine Passion, dass du, der wahre Gottessohn, auch in der grössten Niedrigkeit verherrlicht worden bist.« Demgemäss hat der Gesang ebenfalls einen demonstrativen Charakter erhalten; in prächtigen Passagen wälzt sich die Tonmasse fort, um den Erlöser der Welt gebührend zu preisen. Dann folgt die Erzählung von Jesu Gefangennehmung, unterbrochen von zwei Chorälen und den kurzen und rasch herausgestossenen Worten der Häscher, wo sie auf die wiederholte Frage: »Wen suchet ihr?« erwidern »Jesum von Nazareth«. Jesus wird gebunden zu Hannas geführt. Daran knüpft die Altarie: »Von den Stricken meiner Sünden mich zu entbinden, wird mein Heil gebunden; mich von allen Lasterbeulen völlig zu heilen, lässt er sich verwunden« (S. 47 bis 48). Auf ebendiesen Text beginnt Händel's Werk mit einem Chor (?). Bei aller Anerkennung des edeln und gefühlvollen Tones der Bach'schen Composition wird man zugestehen müssen, dass die Betonung der wichtigsten Worte »wird mein Heil gebunden« bei Händel viel mehr zur Geltung kommt, als in der Arie, wo sie meist nur als Abschluss der Periode behandelt sind; auch muss das Ganze durch die Führung zweier charakteristischen Themen, die noch mehr durch die rhythmische Verschiedenheit der begleitenden Instrumente hervorgehoben werden, weit mächtiger wirken. Auf diesen Gesang kommt in Bach's Passion, nur durch ein kleines Recitativ getrennt: »Simon Petrus aber folgte Jesu nach und ein anderer Jünger«, eine zweite Arie für Sopran »Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten«, in welcher [illegible] unser Glück nicht, das Glück den Erlöser zu begleiten, ist etwas zu

weltliche Heiterkeit sich äussert. Nach der Erzählung im Evangelium Johannis Cap. 18, welche von Petrus zu Kaiphas Vers 19 übergeht und Vers 25 zu Petrus zurückkehrt, richtet sich auch Bach, nicht Brockes, der des Jüngers Verleugnen ununterbrochen bis zum Hahnenschrei fortsetzt und dann seine Gewissensbisse schildert, schliesslich ihn bei dem Herrn Vergebung und Gnade finden lässt. Kein Zweifel kann darüber entstehen, was für die musikalische Bearbeitung geeigneter sei. Bach sind mehr einzelne Momente bezeichnet, wie das in mannigfaltiger Ausführung sich bewegende Chor »Bist du nicht seiner Jünger einer« und die vielleicht nur in etwas erfahrene Stelle auf die Worte »und er weinete bitterlich«. Bei Händel scheint sich die schon im Recitativ nach jeder Frage gesteigerte Verleugnung zu einer mit vieler Zuversicht vorgetragenen Arie, bis der Hahn sich vernehmen lässt, erfolgt eine gänzliche Umstimmung; der Jünger spricht seine Verzweiflung in Tönen aus, welche mit ergreifenden Wechsel des durchbohrenden Gefühls seiner Verworfenheit darstellen. Das Jammerlaute des Gefallenen entsprechen die eigenthümlich in einander greifenden Figuren der begleitenden Instrumente. Mit dieser Arie schliesst jedoch hier die Scene nicht ab, wie in der Johannes-Passion, wo nur ein Choral auf das nicht unbewältige die reuevolle Ergiessung des Petrus folgt und sein Seelenkampf nicht befriedigend zu Ende geführt wird. Dies ist erst in den Beruhigung und Frieden athmenden Arie »Schau, ich fall in strenger Busse« u. s. w. erreicht, worauf dann der Choral am besten seine Stelle findet (63—65).

Das Gegenstück zum Verhalten des Petrus, den Verrath und Untergang des Judas, ist in der Johannes-Passion nicht behandelt. Brockes aber hat es nicht übergangen und an die Katastrophe des Verbrechers — den ethischen Gesang der Tochter Zions »Die ihr Gottes Gnade versäumet« u. s. w. (78) angeschlossen, welcher dem Ausgange des Petrus entspricht.

Die Chöre der Juden, in welchen sie ihre Mordlust gegen den Herrn aussprechen, sind, mit Ausnahme eines bei Händel ganz kurz, das ewige Wahrheit und Liebe, die von ihrer wilden Leidenschaft angefallen wird, sollte in das dazwischen und mehr noch späteren sanftmüthigeren Fragesätzen auf den hingeopferten Herrn und um so tiefer empfunden werden. Nur der Spottchor »Ein jeder sei ihm unterthänig« geschieht nicht die Judenkönige, und das höhnische Geschrei des wilden Haufens »Pfui« wohl nur durch den Klang aus, unterbricht die Reihe der 88—134 des Opfertod des Erlösers herbeiführenden Nummern. Bach hat das feindselige Element stärker bedacht und das Fanatismus des Gegners Christi in einem sehr ausgedehnten Cyklus von leidenschaftlichen Chören (8. 48—46 und 63—83) aussprechen lassen. Diese hier gewähren durch ihre künstliche Behandlung ausdrucksvoller Doppelthemen dem Kenner reichen Genuss. Nur schuldet sich die Frage, ob die symmetrische, theilweise streng canonische Verarbeitung, wie in dem Chor »Kreuzige, kreuzige« und auch in anderen, wo die langsamen und raschen Figuren meistens in regelmässiger Folge abwechseln, die Leidenschaft in ihrem vollen Ausbruch kennen lasse. Man könnte die Probe machen, ob diese Darstellung des Pathos mehr Wahrheit hat und gewaltiger wirkt, oder die demselben Stimmung in dem Chor des Messias »Er traute auf Gott, dass er ihn erretten würde« u. s. w., über welchen zwar Marx II, 534 das Urtheil fällt, er sei ein Hinsicht auf Fugenarbeit nicht einmal zu nennen. Derselbe meint, »Händel habe sich bisweilen nicht die Zeit gelassen, der Fugenform ganz, zu höchsten Vollendung des Werkes genug zu thun«, so sei es begreiflich, warum wir in seinem Oratorium so viel Fugenarbeit und verhältnissmässig so wenig voll und reich ausgeführte Fugen antreffen. Darüber brauchte sich der Kunstlehrer nicht zu verwundern, dass Händel über dem Mittel nie den Zweck vergessen, und die Fugenform nur so weit verwandte, als sie eine dramatische Wirkung haben konnte. Darin liegt aber der von Marx anerkannte Reichthum der in jenem wunderbaren Chor angewandten Fuge, dass sie in immer neuen Wendungen und Verbindungen das Thema vorführt und in mächtig zunehmender Steigerung fortreisst, wonach das freilich wenig zu planden haben muss, dem seine gewissen Nachahmung und Treue über den ganzen Satz verbreitet scheint (III, 179). Wie jene fanatischen Judenchöre ist auch das der Kriegsknechte bei Bach (96—101) in seiner canonischen Gestaltung ein sehr merkwürdiges Werk, in welchem die verschiedenen charakteristischen Bestandtheile des Themas prächtig auf einander stossen und der letzte mit fast komischer Gravität gegen die übrigen contrastirt.

Mehr der eigentlichen Bestimmung der Passion angemessen sind die Gesänge der Gläubigen, wie die Arie (53—58) »Mein Jesu, ach mein Jesu, dein schmerzhaft bitter Leiden bringt tausend Freuden«, und (114—119) »Zerfliesse, mein Herze, in Fluthen der Zähren, dem Höchsten zu Ehren«, beide überwogen durch Fülle der Melismen den Ausdruck, welchen allerdings mehr die Situation Jesu an sich als der schwülstige Text erzeugen kann. Den Vorzug edler Einfachheit und ächter Würde muss man bei Händel besonders da empfinden, wo Bach denselben Worte zu Grunde gelegt hat, wie in der schon aus Chrysander (I, 413) hergenommenen Arie mit Chor »Eilt ihr angefochtenen Seelen« (65—91), bei Händel 115—118, und den kürzeren fast recitativartigen Cantilena »Betrachte, meine Seel mit ängstlichem Vergnügen — dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen« u. s. w. (53—55 Bach, 56 Händel). Die Mannigfaltigkeit des beständig modulirenden, polyphon kopirtirten Arioso bei dem einen erreicht doch nicht den ergreifenden Ton der aus von langgehaltenen Accorden getragenen Flage bei dem andern. Dass das Solo mit Chor (103—112) »Mein theurer Heiland lass dich fragen« u. s. w. einen auffallenden Gegensatz des würdevoll einherschreitenden Chorals mit dem gar beweglichen fast spielenden Basso gesang darbiete, wird man nicht leugnen können. Aber in erhebender Weise stimmt der Schlusschor zu frommer Andacht und wird wohl als das treffendste Glied des ganzen Werkes zu betrachten sein. In dem entsprechenden Theile hat Händel wollen wir nur den einen Vorzug gedacht machen, welcher freilich nicht von allen Kunstfreunden als solcher betrachtet wird, den der Kurzen Ensemblesätze hat die Johannes-Passion ausser denen, wo ein Solo mit dem Chor sich verbindet, nicht, bei Händel begegnen wir einem Duett von Jesus und Maria (140) »Soll mein Kind, mein Leben sterben« u. s. w., welches, so gedrängt es auch ist, doch den Tadel widerlegen kann, welchen neulich ein angesehener Tonkünstler und musikalischer Schriftsteller gegen Händel's Compositionen dieser Gattung aussprach, man könne darin keinen charakteristischen Unterschied der Personen entdecken. Dieses Urtheil ist nur da gegründet, wo der Meister recht hatte, nicht anders zu verfahren, wo nämlich beide Theile von derselben heftigen Leidenschaft ergriffen sind, wie dies der Fall in beiden Duetten des Simson ist. Hier hätte der Ausdruck dem Affecte schaden geboten, wenn sich jener bestreben wollte, den Juden anders als den Philister sich ereifern zu lassen, dagegen müsste man blind sein, um

den wesentlich verschiedenen Charakter von Juno und dem Gott des Schlafes in der Semele, David und Michal im Saul, Irene und Theodora im gleichnamigen Oratorium nicht zu erkennen. Wenn derselbe Schriftsteller den Verehrern Händel's, welche meinten, er habe die Personen seines Dramas (Oratorien) zu festen musikalischen Charakteren geschaffen, Zeiten und Länder musikalisch geschildert, die Versicherung entgegensetzt, sonstige Beispiele lägen vor, um zu beweisen, dass er daran gar nicht gedacht, kann man nicht umhin, ein so kühnes Wort anzustaunen; denn eg[?] ortheilenden Kritiker scheiden die Chöre der Philister, Baalspriester, Babylonier, Aegyptier, Römer, Juden und Christen in Samson, Athalia, Belsazar, Joseph, Theodora[?] fern so bekannt geblieben zu sein, und die in scharfen Umrissen hingestellten Personen jedes Oratoriums haben ihren Eindruck hinterlassen; so haben Sie genüge hier auf die in der Passion in hoher Würde erscheinende Gestalt Jesu im Gegensatz zu dem feurigen aber wandelbaren Geist seines Jüngers (Petrus) hinzuweisen. Wie gross und wahr ist jeder Zug!

In vielen Stücken erhebt sich die Matthäus-Passion über die nach Johannes, insbesondere tritt das Gefühl der andachterfüllten Christenheit sowohl in den Chören hier mehr hervor, als auch in den mit Vorliebe angewandten, dort fast ganz fehlenden Ariosos, welche in ihrer tief überwunden Weise die grossen Arien noch übertreffen, da diesen die weite Ausdehnung oft etwas von ihrer Wirkung nimmt. Weniger Raum ist dem Ausdruck der Persönlichkeit des Verfolger[?] hier gelassen, was ja auch die Natur der Gattung verlangt, wenn vorzugsweise eine ehrende Auffassung am Platze ist, wie in den milden Fathos athmenden Gesängen No 66 «Ich will bei meinem Jesu wachen, so schlafen unsere Sünden ein», No 33 «So ist mein Jesus nun gefangen», «Ach nun ist mein Jesus hin», No 47 «Erbarme dich mein Gott um meines Zähren willen» u. n. w., endlich auch in dem trefflichen Schlusschor. Weit hervortretenden Charakters sind die kolossalen Schöpfungen am Anfang und Ende des ersten Theiles, die sich gleichsam zu selbständigen Cantaten ausbreiten und die Bestimmung zu haben scheinen, der Einseitigkeit der Erzählung durch das Hinweisen auf die ungeahnte Herrlichkeit des Christenthums abzuhelfen.

An Abwechslung fehlt es überhaupt nicht, nur bringt es, wie schon oben bemerkt wurde, der enge Anschluss an den Bibeltext mit sich, dass die Folge der Begebenheiten mehr historisch erscheint, als durch ihre Wirkung unter einander tragisch wirkt. Wir hören die Berathung der Feinde Jesu, wann sie ihn tödten sollen, und gleich darauf den Tadel des Jünger über die auf das Haupt des Herrn ausgegossene Salbe, dann wird der Verrath des Judas berührt, dann fragen die Jünger, wo sie das Osterlamm zurichten werden, auf das Ergötzliche »Herr, bin ich's« folgt ein Choral und dann erst die Antwort Jesu. In ähnlicher Weise wird die Erzählung aus dem Verhöre des Angeklagten durch Nr. 38 unterbrochen. Zwischen Klageliedern und Chorale fallen mehrere Male unvermittelt die furiosen oder spottenden Ausbrüche der Juden herein. Überall berührt sich Historisches und Contemplatives, was Händel durchgeführt hat, fehlt. Der Choral tritt bei Händel seltener ohne, wo er unerhebt als bedeutsamer Abschluss (S. 19, 80, 126, 167) ein.

Der wichtigsten Momente aber, wie die Einsetzung des Abendmahls, die bange Stunde, wo Jesus wünscht, dass der Kelch an ihm vorübergehe, die Bewegung der Jünger erscheinen nicht bei ihm Übeln[?], die tragische Anrufung des Schlummernden, die schlaftrunken sich kaum zu einer Antwort aufzuraffen vermögen, die Scenen mit Petrus und Judas, endlich die letzten Worte des Heilandes am Kreuze hat Händel in so erhabener und idealer Weise dargestellt, dass es nicht in der Matthäus-Passion seinem Nachfolger recht gelingen konnte, ihn zu übertreffen.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Neue Compositionen von Ernst Bönres.

Drei Stücke für Pianoforte zu vier Händen. Op. 5. Preis 1 Thlr.

Sonate für Pianoforte und Violine. Op. 6. 1 Thlr. 15 Sgr.

Moments lyriques pour Piano. Op. 7. 27 Sgr.

Zwei Sonaten für Pianoforte. Op. 8. No 1 in F. 20 Sgr. No 2 in Des. 25 Sgr.

Verlag von B. Seitz in Leipzig und Weimar.

S. B. Eine ansehnliche Reihe neuer Werke des in dieser Zeitung schon mehrfach empfohlenen jungen Tonsetzers, dass dieselben abermals in demselben Verlage erschienen, der die ersten Opera gebracht, betrachten wir als ein gutes Zeichen für den Autor, für das Zutrauen, das er sich bei einem Theile des Publikums bereits erworben und das nun auch der Verleger in ihn setzt. Denn eine angesehene Firma, welche gewusste[?] Geschäftsmann nicht leicht, sich grosse Summen zuzuwenden, wenn nicht gute Aussicht besteht, dieselben wieder hereinzubringen.

Wir unsererseits möchten jenes Zutrauen möglichst befestigt haben, denn es bedünkt uns, als ob dem clavierspielenden Publikum in Bönres Compositionen eine schöne Erfrischung geboten würde in einer Zeit productiver Dürre und Unerfreulichkeit, wie sie kaum noch dagewesen. Die vorhandenen guten Kräfte bewegen sich lieber auf dem Gebiet der Concertmusik, wo reicher Beifall den Ehrgeiz befriedigt und allerdings auch ein grösserer Spielraum für die heutige Kunst der Technik-Verwendung geboten ist, oder wenn sie für Clavier arbeiten, so wird meistens ein solches Maass von Virtuosität dabei in Anspruch genommen, dass nur wenige Spieler die Sachen spielen können. Bönres Claviermusik ist zwar auch keineswegs leicht, es setzt vielmehr gewandte und fertige Spieler voraus, allein sie will einerseits nicht das Mittel zum Zweck machen und andererseits ist die geforderte Technik doch für den Mittelschlag des Clavierspielers nicht zu hoch gegriffen. Man wendet die nöthige Zeit des Studiums gern auf, weil das Ziel erreichbar und der Erfolg lohnend scheint.

Vom Standpunkte der Kunst aus betrachtet, ohne alle Seitenblicke auf die praktischen Rücksichten, muss man Bönres Compositionen bedeutend finden, insofern sich in ihnen eine Fülle von Ideen und eine Herrschaft über den Stoff kundgiebt, wie man sie heute kaum bei einem zweiten, überwiegend für Clavier schreibenden Tonsetzer findet. Es scheint dem jungen Componisten Alles ungesucht leicht von der Hand zu gehen, die überraschendsten Einfälle, Wendungen, Klänge strömen ihm freiwillig zu, in solcher Menge, dass man öfters wünscht, er möchte nicht jeder Laune so gern folgen, sondern sein kritisch das Zaum[?] angeschnitten, so zu sagen mehr »bei der Stange« bleiben, insbesondere seiner Stimmung Ausdruck geben, nicht bloss die Phantasie walten lassen, sondern das höhere Bewusstsein der Einheitlichkeit mehr zur Geltung bringen. Natürlich bezieht sich unsere einschlägige Bemerkung

(Fortsetzung auf Seite 244.)

Ein neues Kriegslied.*)

NEUTRAL.

Im ruhigen Zeitmaass — Ged. und comp. von Fr. [illegible]

1. All unsere Nachbarn sind neutral, Deutschland allein tritt auf den Plan, trotz sonder Furcht und [illegible] Muth's an den Riesenkampf heran. Nun zeig' dich würdig deiner Pflicht, Deutschland, Deutschland, ver-
2. England bleibet ganz neutral. Britischer Leu, da regst dich nicht? Sprachst einst das Wort »Schlagt [illegible]
3. Oesterreich steht auch neutral [illegible] gelähmten Arm; doch ein [illegible]
4. Süd-europa, Frankreichs Knecht, ist neutral, [illegible]
5. Wer es [illegible], das Kaiserreich macht zugleich Europa frei, frei von der Pest der [illegible] Barbarei. Auf, deutsches Schwert, mach rein zu Bahn! [illegible]

Begleitung

*) Erschien am 23. Juli bei Joh. Aug. Böhme in Hamburg und kann auf dieselbe Weise, wie die in der vorigen Nummer mitgetheilte »Kriegserklärung« direct bezogen werden. — Hierbei sei ein störender Druckfehler in der genannten »Kriegserklärung« berichtigt: Seite 243 Takt 11 muss das letzte Viertel in der Singstimme nicht b sondern g sein, wie in der Begleitung.

1. sa- ge nicht! Nun zeig' dich wür- dig dei- ner Pflicht, Deutschland, Deutschland vor- an ge-
2. Her- den bo- bei- Frau dann bruch und Bar- ba- rei treibt die gel- 's schon Her den her-
3. Süd- und West- kat- tet die Ban- de sag fest zwi- schen Ost Nord Süd- und
4. bleibt auch neutral- Un- ser der Ruhm, die Ge- fahr zu- mal sind wir zu End- e dann bleibt auch neu-
5. Ar- beit ge- than- Auf deutsches Schwert, mach' rei- ne Bahn! Preis de- nei- nen, bis die Ar- beit ge-

1. nicht!
2. hei
3. West
4. tral!
5. than

ritard.

auf die strengeren Formen der Kammermusik, speciell der Sonate, von der man eben doch mehr und strenger fordert als von einem anderen Clavierstück. Der Vorwurf trifft freilich nicht Dvorak allein, sondern die gesammte Nach-Beethoven'sche Kunst, sofern sie sich mit diesem Monster auf formellem Gebiete bewegt. Man könnte sagen, auch der classischen und romantischen Kunst sei nun die jetzt erreichte gekommen, insofern den Künstlern mehr daran zu liegen scheint im kleinen Raume möglichst rasche Abwechselung zu bieten, Interessantes auf Interessantes zu häufen, als der erhabenen Einfachheit und Strenge des Stils nachzugehen, durch welche Beethoven, bei allem kolossalen Reichthum an Ideen, doch stets vollendete Kunstwerke herstellte, an welchen nichts bewegungsscheues noch hinzuzufügen ist. Dass wir zu den Meistern jener späteren Schule der Tonkunst auch und hauptsächlich Schumann zählen, wollen wir ausdrücklich bemerken, nicht allein in seinen Clavierstücken, sondern auch in seiner Kammermusik und namentlich den Symphonien, wo der Reiz der Instrumentation den phantasierenden Tondichter noch öfter als sonst verleitete, durch eine Masse hervorstechender Einzelzüge die einheitliche Stimmung des Ganzen zu verdrängen oder doch zu beeinträchtigen.

Dass Dvorak's Musik auf Schumann und Schubert beruht, ist schon bei früherer Gelegenheit hervorgehoben, und wir brauchen darauf nicht weiter zurückzukommen, höchstens darauf, wo unser Componist, was ihm zuweilen begegnet, zu nahe an deren Gestaltungen streift und sich vor Reminiscenzen zu wenig hütet.

Betrachten wir zuerst näher die drei vierhändigen Märsche Op. 8. Das sind wahrhaft köstliche Stücke, die zu spielen man nicht leicht müde wird: kräftig, frisch, lieblich, reizend; auf jeder Seite wird man überrascht durch wirksame Einfälle, namentlich harmonisch, modulatorischer Art, durch die Fülle anmuthiger und interessanter Melodien und reiche Be-

handlung der beiden Partien (Primo-Secondo). An Nr 1 störte uns zuerst ein wenig die Naivität, mit welcher Dvořák gewisse alte rhythmische Formen wie

oder Theilschluss-Ausfüllungen wie

reproducirt. Er hätte die alten Formeln vielleicht vermeiden oder sie weniger fühlbar machen können, doch schliesslich denkt man wohl, der Componist habe absichtlich dadurch die Heiterkeit vermehren wollen, und da er das Folgende so prächtig neu gestaltet, so stört man sich nicht so arg an diesen Kleinigkeiten. Auch sind dieselben blos im ersten der drei Märsche vorhanden. Nr 2 in H-moll ist ein Geschwindmarsch, an dessen Form der Schluss in D-dur auffällt. Oder wenn das H-moll des Anfangs nicht erreicht und eigentlich D-dur VI gemeint? — Von der Ungezwungenheit der Dvořák'schen Modulationsweise zeugt hier der Einsatz des zweiten Theils in G-dur nach H-moll, doch ist das noch von minderer Wichtigkeit gegenüber Anderem, das später anzuführen sein wird. — Nr 3 in G-moll ist von romantischem Gepräge: ein Stück alten Ritterthums ist hier wach; taucht im ersten Theil auf, im zweiten aber hört man deutlich einladende Waldhörner, und im Trio spinnen liebliche Gedanken so freundlich und unschuldig, dass man nicht genug hören kann.

Wir empfehlen diese Märsche allen Liebhabern des Vierhändigspielens auf das angelegentlichste. Sie sind ein würdiger Zuwachs zu den bisherigen schon auf Schubert'schen Märschen; stehen sie gegen dieselben an Werth kaum zurück, werden aber gewiss ebenso beliebte und Gemeingut werden wie jene.

Die »Momento lyrique« Op. 7 sind acht stille Ergüsse teilen von kurzer, einfacher Liedform, bald von heroischem Inhalt, bald humoristisch; das achte Stück ist eine dreistimmige »Fughetta«. Trotz »Schubert'scher Durchbildung« in Bezug auf die leichtere Ausführbarkeit enthalten die Stücke doch manche schönen Claviereffekte, so gut-modernen Stil; spielen sich angenehm und bieten doch Manches, was von ein bis zum schwierigeren Studium erfordert. Für angehende Schüler unter Anleitung eines guten musikalischen Lehrers sind diese »Momente« gewiss auch zu Studien und Vergnügen anzuwenden. Denn dass da ein gewisser kindlicher Ton darin herrscht, der älteren Spielern vielleicht weniger sympathisch ist. Die Fughette ist wohl als gute Vorübung für Bach gemeint und so aufzunehmen. Als allgemein ansprechend möchten wir bezeichnen die Nummern 1, 3 und 4. Die Romanze Nr 2 und das Andantino Nr 5 werden einem höheren Geschmack leicht etwas zu [illegible] erscheinen.

Wenn man sich bei den zwei Clavier-Sonaten Op. 8 jeglichen Vergleichs entschlagen will und kann, den uns einmal der Titel unvermeidlich heranzieht, so wird man sich der Musik, die ihm geboten wird, nicht wenig erfreuen. Betrachten wir zuerst dasjenige daran, etwas näher, was den Musiker reizen und interessiren muss, dann aber dasjenige, was uns an richtigen »Sonaten« zu fehlen scheint.

Im ersten Satz der E-dur-Sonate finden sich neben ausdrucksvollen Motiven einige Modulationen, deren Kühnheit in Verbindung mit dynamischen Wirkungen und Motivwechsel bald verblüfft, bald reizt und anzieht. Man sehe die Stelle auf den beiden letzten Systemen der ersten Seite. Fis-moll, Cis-dur, Ais-moll-dur, schliesslich Es-dur. Alles logisch verbunden, aber so folgerichtig erhellt, dass das Ohr kaum nachkommt. Gleich darauf wirkt der Eintritt des Seitensatzes mit der Dominante von C-dur schön und überraschend, da man eben noch kaum aus Es heraus auf die Cis-Dominante gekommen war. — Schönheit wirkt dann im zweiten Theil die Harmoniefolge

Organpunkt.

Von D nach H zu kommen, giebt es gewiss einfachere Wege als über C-dur mit dessen beiden Dominanten. Der Componist hebt so offenbar bei solchen Gelegenheiten dick ins Zeug zu gehen und dass er damit den Musikern zu denken giebt, ist keine Frage. Der ganze erste Satz enthält übrigens so reizende Claviereffekte, klingt so reich und abwechslungsvoll, dass der Spieler sich bald gefesselt fühlt. —

Wer im zweiten Satz (Adagio D-moll 3/4) nicht merkt, dass Dvořák gern auch beiden den reizenden Stimmungen und Schumann'schen ist (Takt 8—12), wird an der betreffenden Stelle wahrscheinlich auch kein Gefallen finden. Die Musiken sind aber durch jenen Meister so durchgeistigt gewesen worden. Ein Lächeln nöthigte uns der vierte Takt ab, wo der Componist um eine Quintenparallele zu vermeiden, eine Stimme verschwinden lässt (oder springt sie mit?). Wir glauben, die Quinte hätte ehrlich gemacht werden können, oder die Verdoppelung war schon vorher zu vermeiden. So klingt die Stelle aber, als ob man Jemand etwas Unangenehmes zu sagen gehabt und die Hilfe schon gesagt, das Uebrige aber verschwiegen hätte, ohne im Stande zu sein, das Errathen zu verhindern. — Im Rondo sind Stellen von Schubert'scher Lieblichkeit und Anmuthungsweise, doch bietet es im Ganzen weniger Interesse als der erste Satz; der Componist hat sich mit dem Aufbau dieses Stückes etwas leicht gemacht. — Die Sonate in Des interessirt im ersten Satz besonders durch Mannigfaltigkeit der Motive, im zweiten Theil aber besonders durch die Durchführung oder vielmehr consequente Fortführung des rhythmischen (Triolen-) Motivs auf einem Tone. Eine ganz neue Art von Durchführung, bei welcher freilich der Contrapunkt gar nichts mehr zu schaffen hat. — Die vielen erhöhten melodischen Stellen, auch in der linken Hand, die in diesem Satze vorkommen, werden gewissen ungeübten Spieler entgehen. — Der zweite Satz ist eine Romanze (B-dur 6/8), deren Hauptmotiv der Autor sich geschenkt haben sollte, nachdem schon Schubert dasselbe mehrfach zu Themen verwendet hat.

Das Stück enthebet nicht des schönen Clavierklanges aller Dvořák'schen Stücke, doch vermissen wir darin die eigentliche Entwicklung zum wirksamen Ganzen.

Zwei prächtige Stücke sind dagegen die folgenden: Menuett und Rondo. Das erstere, zwar auf ein bekanntes Motiv

gebaut, ist voll interessanter und schwungvoller Züge und hat neue Uebergänge, auch trotz mannigfaltiger Modulationen durchaus einheitlich. Das Rondo mit seinem plätschernden Thema und melodischen Gegensätzen, seinen kurzen und längeren Perioden, dann in seiner breiteren Anlage (fast sieben Seiten) ist ein vollkommenes Musikstück, so recht munter und wieder schwungvoll und lieblich, so dass der Clavierspieler sich dabei köstlich ergötzen kann und wird, wenn er auch wieder zuweilen an Schubert sich gemahnt findet, und ein Uebergang (von As nach H Seite 13) ihm etwas stark modern vorkommen wird.

Was ist es nun, was wir an diesen überwiegend schönen Stücken als »Sonaten« vermisst zu finden und weswegen müssen wir ihrer recht froh werden wollen?

Wir sind von Beethoven her gewöhnt, in einem Sonatensatze ein Thema zu finden, das selbst streng charakteristisch, dem ganzen Satz einen bestimmten Typus, eine bestimmte Stimmung verleiht. Dvořák ist nun entweder in der Wahl des Themas nicht sorgfältig genug, oder er stellt mehrere Themen oder Motive nebeneinander, so dass man nicht weiss, welches eigentlich das Hauptthema ist. Dadurch geschieht es

aber dass das Interesse zu sehr getheilt wird, oder dass keine feste Stimmung im Stück selbst entsteht, was dann natürlich auch auf den Hörer sich überträgt. Dies ist z. B. beim ersten Satz der F-dur-Sonate der Fall, wo mehrere Melodien aneinander liegen, von denen keine genügende Festigkeit und Prägnanz als Thema gewonnen hat. Was im *Adagio* anders der mehr lärmende als interessante B-dur-Satz will, ist uns nicht klar geworden. Das so beschaulich ruhige Stück bauscht sich da auf einmal ohne ersichtlichen inneren Grund zu einem Effectstück auf, das mit der Sonatenart nichts mehr gemein hat.

Im Rondo scheint uns verfehlt, dass das Thema in seiner natürlichen Form (die Melodie in der Oberstimme) nicht ein einziges Mal wiederkehrt, was ganz gegen die Natur des Rondo. Dass es dabei dennoch an Kräften gebricht, dass kein genügend contrastirende Nebenthemen auftauchen, die den Wiedereintritt des Hauptthemas nothwendig und erfreulich machen, scheint ebenfalls kein Vorzug eines Sonatensatzes.

In der Ges-Sonate verhält es sich in den zwei ersten Sätzen ähnlich. Vielleicht im ersten ohne genügende Greifbarkeit der Hauptmelodie. In der Romanze ist Schwelgen und Abirren vom natürlichen Gang schon im Thema (Takt 10) dann eine ermüdende Gleichmässigkeit in der Sechzehntelbewegung, die in einem Phantasiestücke unter Umständen zu rechtfertigen wäre, im Sonatensatz aber das Princip der Gegensätze und deren endliche Versöhnung bei Seite lässt. — Die beiden letzten Sätze dieser Sonate dagegen scheinen uns im Wesentlichen unanfechtbar, wie wir schon früher bemerkten.

Kommen wir endlich noch zur Violinsonate. Dieselbe ist nach heutiger Art der Kammermusik von grossem Anlage nach Umfang und angewendeter Technik mehr für den Concertvortrag als fürs »Haus« oder die »Kammer« (*a la camera*) berechnet. In Bezug auf Form würden an dieser Sonate weniger Ausstellungen zu machen sein als an dem im Jahrgang 1869 dieser Blätter recensirten Trio. Längen und unmotivirte Zwischenstücke könnten wir nicht anführen. Dagegen von ähnlichen starken modulatorischen Sprüngen können wir auch dieses Werk nicht freisprechen. Und was die Sonatenform als solche betrifft, so bei uns wie oben Gesagtes auch auf sie anwendbar. Der erste Satz (Es-dur $^{6}/_{4}$) bringt eine Figur, die an ein Mendelssohn'sches Quartett anklingt [Notenbeispiel]

aber nicht so charaktervoll und wie aus Einem gegossen dasteht als dort. Daher für das Thema eines ersten Satzes nicht bedeutend genug scheint. Der Componist verlässt sie auch nach dreimaliger Aufführung und geht zu Anderem über, ohne zu einem festen Kern zu gelangen. Der enharmonische Übergang vom *Ces* nach *Es* auf dem *dyting* nach einem System willen in der [illegible] Periode hat für uns etwas Hartes und Erzwungenes, wenn besonders das eintretende *g* des Basses nach dem *ges* der Violine als Querstand bedenklich klingt. Beinahe sind dann die kleinen Melodien, die in B moll beginnend, allmälig in die Dominante B-dur führen. Die dann folgenden Sprünge *Es Ges* a^{7}_{b} D-moll u. s. w. sind wieder recht gewagt und schroff, während der Ausgang des ersten Theils mit der Verwendung des ersten Motivs von liebenswürdiger Art ist. Der zweite Theil, der sogenannte Durchführungssatz ist daher offenbar zu [illegible], in Folge des mangelnden bedeutsamen Hauptmotivs anderer Motive. Besonders durch das auf einmal wie hinein geschneiten $^{3}/_{8}$-Takt verliert der Componist den Boden unter sich und geräth, wie man zu sagen pflegt, vom Hundertsten ins Tausendste. Man begrüsst daher das wieder eintretende Hauptthema erst gern als etwas bereits Bekanntes, aber wo bleibt die logische Nothwendigkeit, der innere Zusammenhang, die Steigerung einer Hauptgedankens? — Im Übrigen verhält sich der zweite Theil analog dem ersten, nur dass der Componist jenen $^{3}/_{8}$-Takt nochmals, und am Ende an das Ende des Hauptsatzes eine [illegible] Steigerung bringt, die den Satz weniger nach Seite des äusseren Effects zu einer Spitze treibt. — Der zweite Satz bringt ein Thema in G-moll mit sehr freien Variationen, die den Bearbeiter so ziemlich in hohem Maasse verdienen. Sie entfalten die Mittel des Contrapunktes und der rhythmisch prägnanten Gestaltungen in bedeutender Ausdehnung, und der Phantasie ist der weiteste Spielraum gegeben. Als Variationenform steht der Satz, wie uns scheint, auf der Höhe, welche sie in diesem Jahrhundert gewonnen. — Der letzte Satz (Rondo Es-dur $^{2}/_{4}$) ist ein schwungvoll im Art und sehr gut gearbeitet, doch möchte man sich nicht getrauen ihn vorzüglich zu nennen. Die Melodien in Es streiten sogleich um den Primat als Hauptthema. Daraus entsteht wieder eine gewisse Zerfahrenheit, die freilich nur für den merklich ist, der die strenge Form liebt und die Themen wie Personen im Schauspiel betrachtet, von welchen eine die Hauptperson sein soll. Harmonisch-modulatorisch verhält der Satz übrigens farbig und logisch, keine erschrekender Sprünge und unmotivirte Übergänge stellen sich ein. Höchstens die vier ersten Takte auf Seite 34 könnte man anfechten, doch ist die Sache nicht so auffallend wie anderwärts.

Wir zaudern uns wohl bei unserem Urtheil heute etwas von Fortschritt zu reden, da man nicht wissen kann, wie lange diese unsere Werke schon im Pulte liegen oder ob sie wirklich unsere sind. Nach Allem aber glauben wir, dass des Autors Stärke in der Form des freien Clavierstücks, nicht in der gebundeneren der Sonate, liegt, und hoffen, dass er einerseits dieses sein glückliches Gebiet immer fruchtbarer machen, andererseits aber, wenn er sich noch öfter der Sonatenform bedienen will, diese Form bei dem Hauptinhalte derselben in seinen gewissenhaften und durchaus selbständigen Werken noch eifrig studiren werde.

Nachrichten und Bemerkungen.

* Salzburg ist auch dieses Jahr der Sommeraufenthalt musikalischer Notabilitäten, unter welchen wir nur das Ehepaar Joachim und Brahms nennen. Letzterer hat neulich den Antrag erhalten, die Concerte in der »Gesellschaft der Musikfreunde« in Wien zu dirigiren, und hat derselbe gewisse Bedingungen gestellt, unter welchen er die Leitung übernehmen würde. Die Unterhandlungen hierüber scheinen noch nicht zum Abschlusse gediehen zu sein.

* Anfangs Juli ist Jul. Stockhausen von seiner Concertreise aus London wieder nach Stuttgart zurückgekehrt und hat in England einen vollständigen Erfolg gehabt. Im [illegible] wird derselbe abermals nach London gehen, zunächst um in Chappell's Monday popular Concerts zu singen, für welche er ehrenvoll engagirt ist, und schwerlich werden nur rein andere Engagements bald folgen, namentlich für grössere oratorische Aufführungen. Ein ebenso bezeugen wenn Urtheil übereins darüber, dass Stockhausen in Londoner Oratorien-Aufführungen eine Lücke ausfüllen könne, und dies wird gewiss auch bald der Fall sein. Man hat dort allerdings Santley, einen trefflichen, sehr stimmbegabten und beliebten Sänger, der aber doch nicht überall angenehm ist und welchem Stockhausen auch an künstlerischer Vielseitigkeit entschieden überlegen ist. Santley hat sich übrigens neuerdings auch mit der Oper befasst und will den Papageno in der Zauberflöte [illegible] darstellen. Von Stockhausen's Gesangskunst spricht man in England im ganzen mit der höchsten Anerkennung und rühmt ihn den ersten Sänger. In der Londoner »Philharmonic Society« ist er bisher noch nicht aufgetreten, weil das Honorar (20 Pfd. St. für den Abend) dieser altberühmten, aber in Folge neuer Spaltung [illegible] Gesellschaft etwas weniger als reichen Concertanstalt zu [illegible] war. Im nächsten Winter wird es aber wohl zu den neuen Agiol ... [illegible]

ANZEIGER.

[446] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschien

Portrait
von
Ludwig van Beethoven

in Kupfer gestochen von E. Gonzenbach. Gross Royal-Format. Preis 22½ Sgr.

Dieses Portrait entstand durch Ueberarbeitung der besten früheren Vorlagen unter besonderer Benutzung der bei Lebzeiten des Meisters abgenommenen Gesichtsmaske [illegible] und kann durch allen Verehrern des grossen Meisters bestens empfohlen.

[447]
Studien-Werke
aus dem Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

A. Pianoforte.

Bergson, Michel. Op. 60. Les Caractéristiques. Etudes de Style et de Perfectionnement. Cah. 1. 1 Thlr. Cah. 2. 1 [illegible] Ngr.
Adoptées aux Conservatoires de Paris et Genève.

Brahms, Joh. Op. 35. Studien. Variationen über ein Thema von Paganini. Heft 1. 2. à 1 Thlr.

Eggbard, Jul. Op. 84. Douze Etudes de moyenne difficulté. Cah. 1. 15 Ngr. Cah. 2. 1 Thlr.

Gernsheim, Fr. Op. 2. Präludien für Pianoforte. 1 Thlr.

Kirchner, Th. Op. 9. Präludien. Heft 1. 2. à 1 Thlr. [illegible] Ngr.

Köhler, L. Op. 60. Immerwährende Etuden in Doppelgängen für den Flageolett [illegible] als technische Grundlage zur Virtuosität. 1 Thlr.
Eingeführt in der »Neuen Akademie der Tonkunst« und im Stern'schen Conservatorium in Berlin.

— **Op. 63. Klavier-Etuden** für Behändigkeit und gebundenes Spiel zur [illegible] Folgung [illegible] Heft 1. 11 Ngr. Heft 2. 1 Thlr. 1 Ngr.
Eingeführt in der »Neuen Akademie der Tonkunst« und im Stern'schen Conservatorium zu Berlin.

— **Op. 74. Sechs melodische Salon-Etuden.** Heft 1. 2. à 22½ Ngr.
Eingeführt im Stern'schen Conservatorium zu Berlin.

Krause, Anton. Op. 9. Zehn Etuden in gebrochenen Akkorden. Heft 1. 22½ Ngr. Heft 2. 25 Ngr.
Angenommen am Conservatorium zu Leipzig.

B. Gesang.

Panofka, Henri. Op. 85. Vingt-quatre Vocalises progressives [illegible] Etendue d'une Octave et demie pour toutes les voix. [illegible] Cah. 1. 1 Thlr. 1 Ngr. Cah. 2. 1½ Thlr.
Adoptées par les Conservatoires de Bruxelles et Vienne.

— **Op. 86. Douze Vocalises d'Artiste** pour Soprano ou Mezzo-Soprano [illegible] Exécution et au Style [illegible] Cahiers 1. 2. Thlr. 10 Ngr.

— **Op. 87. Erholung und Studium.** Zwölf [illegible] Gesangstücke mit italienischem und deutschem Texte. 1 Thlr. 21 Ngr.

— **Gesangs-ABC.** Vorbereitende Methode zur Erlernung des Ansatzes und der Feststellung der Töne zum Gebrauch in [illegible] Gesangschulen, Gymnasien und Instituten. 11 Ngr.
Eingeführt an den Conservatorien zu Prag und Wien.

Röhr, Louis. Op. 25. Materialien für technische Studien im Gesang nach Gel[illegible] in Gesangschulen und beim Privatunterrichte. 1 Thlr. 7½ Ngr.

C. Violoncell.

Kitzler, Fried., 24 Studien mit einer zweiten willkürlichen Begleitung eines zweiten Violoncells. Heft 1. 2. à 1 Thlr. 11 Ngr.
Eingeführt an dem Conservatorium zu Wien.

D. Orgel.

Bach, Joh. Seb., Die Kunst der Fuge. Für die Orgel übertragen und zu Studienzwecken mit genauer Bezeichnung des Vortrags, sowie der Manual- und Pedal-Applicatur versehen von G. Ad. Thomas. Heft 1. 1 Thlr. Heft 2—4 à 1 Thlr. [illegible] Ngr.

---

[448] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Franz von Holstein.

Op. 11. **Andante und Variationen** für Pianoforte. 27½ Ngr.

Op. 13. **Reiterlieder** aus August Becker's »Jung Friedel der Spielmann« für eine tiefe Stimme. 25 Ngr.

Nr. 1. Auszug. »Hinter Trompeter, hinter den Linie.«
— 2. Vom jungen Jörg. »Der junge Jörg stand immer [illegible]«
— 3. Lustiges Reiterleben. »Hei lustig, hei, welch lustig Reiterleben«
— 4. Der Trompeter bei Mühlberg. »Bei Mühlberg [illegible] Stunde«
— 5. Im grünen Rasen. »Am Christnachtabend sass mein jung Schwesterlein«

Op. 14. **Tannhäuser.** »Frau Venus, o lass mich gehn geschwinde.« Romanze von Herm. Lingg. Duett für Sopran und Bass. 17½ Ngr.

Op. 15. **Vierzehn Lieder** für zwei weibliche Stimmen. (Im Freien zu singen.) 8

Heft I. Partitur 11 Ngr.

Nr. 1. »Und wär' ich ein Vög'lein« von A. Becker.
— 2. Im Sonnenlicht. »Sonnenlicht! Sonnenschein [illegible] mir [illegible] kann ich [illegible]« Becker.
— 3. Sonntagsfeier. »Sonntag [illegible] und horch! kaum klingen leise Glocken« von A. Becker.
— 4. Liebesleid. »Ach! Gott, wie hat es sich gewend't«, von A. Becker.
— 5. Lockung. »Ich hört' ein Vöglein singen«
— 6. Der Gärtner. »Auf ihrem Leibrösslein so weiss wie der Schnee«, von E. Mörike.
— 7. Die Alte mit dem Schifflein. »Wie ich bin im Rhein gegangen«, von A. Becker.
— 8. Abend am Strande. »Ein Mond licht glättet die Wogen«

Heft II. Partitur 11 Ngr.

Nr. 9. »O wie froh ...« wie unser« von Hoffmann v. Fallersleben.
— 10. Mägdlein am Brunnen. »Mägdlein! [illegible] dem Brunnen stehn«, von A. Becker.
— 11. N[illegible]. »[illegible] Wasserlilien im Walde« von A. Becker.
— 12. Mausfallen-Sprüchlein. »Kleine Gäste, kleines Haus«, von E. Mörike.
— 13. Am See. »Still lag [illegible] in den Bergen Eiles«, v. A. Becker.
— 14. Nachtlied im Walde. »Da lieg' ich nun des Nachts im Walde« von A. Becker.

Op. 16. **Fünf Lieder** für eine mittlere Stimme. 17½ Ngr.

Nr. 1. Am Bach. »Rausche, rausche, frohes Bächle« von Fr. Oser.
— 2. Jägerlied. »Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee« von E. Mörike.
— 3. Wiegenlied. »Gold du kleine Knospe« von A. v. Platen.
— 4. Als ich wegging. »Du hiessest mich noch bis auf den Berg« von Claus Groth.
— 5. Er [illegible] bald. »[illegible] leiser wird mein Schlummer«, von H. Lingg.

Op. 21. **Sechs Lieder** für eine Singstimme. 20 Ngr.

Nr. 1. Waldfräulein. »Am rauschenden Waldessaume« von W. Hertz.
— 2. »Wenn Einer [illegible] den spricht« von H. Lingg.
— 3. Im Frühling. »Ein Leuchten zieht durch die Lande«, [illegible] Eichler.
— 4. »Ich weiss in meiner Liebsten Brauch« von Fr. Rückert.
— 5. »Sag' mir nichts vom Paradiese« von Fr. Rückert.
— 6. »Ob des Menschen [illegible]« von Fr. Rückert.

Op. 24. **Zwei Trauungslieder** von Th. Fechner für vierstimmigen Chor. 8 Partitur 11 Ngr. Stimmen à 2½ Ngr.

Nr. 1. »Das was der Himmel hat gefügt.«
— 2. »Auf euch wird Gottes Segen ruhen.«

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 10. August 1870. | Nr. 32. | V. Jahrgang.

Inhalt: Anzeigen und Beurtheilungen (Das Rütli. — Compositionen von Cornelius Gurlitt). — Mendelssohn's Wirksamkeit als Musikdirector an Immermann's Theater zu Düsseldorf. 1833—1834. (Fortsetzung aus Nr. 30.) — Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeigen.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Das Rütli. Ein Liederbuch für Männergesang. 5te unveränderte Auflage. St. Gallen, Druck und Verlag von J. J. Sonderegger. 1870. 500 Seiten in 8. Pr. 16 Ngr.

Eine Sammlung wie diese kann an die Kreise, für welche sie bestimmt ist, unter allen Umständen willkommen heissen, wie zumal jetzt, wo Jedermann wieder zu alten patriotischen Liedern zurückgreift und das zum Theil Vergessene auch neu sich anlegt. Es liegt hier aber nicht, wie man vermuthen könnte, eine Sammlung rein patriotischer Lieder vor, sondern ein Gesangbuch für alle Zwecke und Gelegenheiten. Eine »Weihe des Gesanges« macht den Anfang (bei welcher Mozart als Componist genannt ist, was aber so hätte ausgedrückt werden müssen, dass die Musik nach »O Isis und Osiris« arrangirt sei, weil man sonst hinsichtlich der Originalcompositionen allen Halt verliert) und ein »Toaste« ein [illegible] vierstimmigen Franz Abt den Beschluss, zu welchem Tafelstücklein übrigens kein weiterer Fehler ist, als der Druckfehler, u. [illegible] zu Anfang. Einen grossen Theil des Buches nehmen die von verschiedenen neueren Musikern vierstimmig ausgesetzten Volkslieder ein, und unter diesen wie auch unter den übrigen Stücken befinden sich Liebeslieder in grösserer Menge als zum »Rütli« passen möchte. Die bekannten humoristischen und gemüthlichen Gesellschaftsgesänge sind auch fast vollständig vorhanden. Aber selbst religiösen Männergesängen ist nicht nur der Eingang gestattet, sondern als beträchtlicher Raum geschenkt, nur zu grosser, wie uns bedünken will. Denn mit der vierstimmigen Männerverbindung ist es eine eigene Sache. Stimmungslieder, die sich an die Natur und namentlich an die Abendglocke halten, gehen schon an, aber eigentlich religiöse, d. h. kirchliche Texte für Männerstimmen zu setzen, ist schon in der Anlage verfehlt und kann daher nur ein unerfreuliches Resultat erzeugen. Der blosse Männergesang ist eben irdisch, aller Idealität baar, an das Gesetz der Schwere gebunden, sollte daher auch nie den Versuch machen, mit religiösen Hymnen sich in eine fremde Sphäre aufschwingen zu wollen. Der Mangel [illegible] evangelischen Frauen- und besonders Knabenstimme thut Wunder, sobald es sich um religiösen oder überhaupt erhabenen Ausdruck handelt. Gesänge dieser Art könnten daher im »Rütli« fehlen, und selbst [illegible] schon deshalb, damit aus einer solchen Sammlung auch die letzte Spur **confessioneller** Religiosität verwischt werde.

Eine Einseitigkeit anderer Art, aber [illegible] in den patriotischen Liedern, ist dagegen ganz in der Ordnung, weil hier die deutsche Sprachgebiet die Grenze bildet. Der »Anhang« bringt zwar auch die *Marseillaise*, aber nur den französischen Text, was eigentlich keinen Sinn hat; es sollte dann auch die Musik gegeben werden, und das englische *God save the king*, sowie *Rule Britannia* hätten das gleiche Anrecht. Ueberhaupt ist die Sammlung nicht eben mit grosser Sorgfalt bewerkstelligt; der ungemein billige Preis erklärt sich zum Theil daraus, dass das Zusammenbringen des Materials nicht allzuviele Mühen und Kosten verursacht hat. Dieser Billigkeit (16 Sgr. für 31½ Bogen, also nicht ganz 5 Pfennige per Bogen) wollen wir gern unsere Anerkennung zollen, wie dieselbe denn auch die Ursache war, dass das Büchlein einer Zeit von zwei Jahren bis in die fünfte Auflage hinaufstieg, und wir empfehlen das Werk Allen, denen daran gelegen ist, die Hauptmasse der jetzt gesungenen Lieder für vierstimmigen Männergesang in einem handlichen Taschenbuche beisammen zu haben.

Chr.

Cornelius Gurlitt. Op. 18. **Gesänge** aus Quickborn. 26 Ngr.

—— Op. 21. **Sonate** Nr. 1. 1 Thlr.

—— Op. 22. **Die Jahreszeiten.** Liedercyklus von Otto, mit verbindendem Gedicht von [illegible]. Vierstimmiger Männerchor. Partitur und Stimmen 2⅓ Thlr.

—— Op. 2[illegible]. **Präludien und Choräle** zur häuslichen Erbauung für Pianoforte zu vier Händen. 1⅓ Thlr. netto.

—— Op. 34. **Am eigenen Heerd.** Tonstücke in Sonatenform. Heft I. II à 40 Ngr.

sind sämmtlich bei Breitkopf und Härtel erschienen in einer Ausstattung, die sich mancher dunkle Ehrenmann in der Tonkunst vergeblich wünschte, manches heutige kaum erschwingen wird. Wünschen wir dem Autor zu solchem Veröffentlichung Glück, weil und insoweit die Sachen nicht ganz ohne Verdienst sind. Neue Gedanken, gesucht oder durch Neuheit überraschende sind nicht darin, aber eine durchgängig saubere Factur und die Ehrlichkeit, sich selber nicht gewaltsam zu überbieten, ist in dieser theuren Zeit auch etwas werth. Und wenn wir am Ende kennen, was darin frisch gesungen und gelungen ist, so wird damit das Mangelhafte anderer Sachen nicht verdeckt, aber ausgeglichen.

Statt Opuszahl, Person und Lebensalter, die wir den Historikern und Biographen überlassen, scheint wir vielmehr auf den Unterschied der Sing- und Spielstücke, der beim Verfasser deutlicher als bei anderen hervortretend, wohl zu beachten ist. Unter den Singsachen sind manche ansprechende, einige ganz volksthümlich wohlgestaltet, von den Instrumentalien erscheint manches nicht eben spanisch, aber fremdartig.

Von den Vocalien sind die **Jahreszeiten**, als Ganzes

angesehen in der genaueren Anlage verunglückt weil eine rechte Liederreihe nicht besteht. Selbst in ... Schubert's gewaltig schöner Winterreise ... man die 24 Lieder nicht gut in Einem Zuge aus, noch weniger die 12 Müllerlieder, ... dogmatisch unintegrirte Richtung hin und ... Benn alles Landschaftliche ist speciell an sich [illegible] (Manu Mr nicht), und wird auf einem Runden [illegible] einer geschmacklos ermüdend wirken, ... Pariser Ballbouquets auf ihren Brettern sehen" — Sch... beugen ist uns ein verbindender Text angehoben, wenn H. Zens wenn jedoch die Sache ohne gebildete als vorläufig wird. Denn selbst wenn diese Sprache ... lauteres Gold behalten — good ... — dennoch würde man die ausgebreitete Melodienform kaum im engsten Freundeskreise ohne Ueberdruss ertragen und was gar Lied dem Liede verredend? — es ist in Wege ... — Jeder gescheutere Deutsche weiss ja aus dem Wandsbecker Boten Warum ein Lied ein Lied ... und kein Rhinoceros. — Dieser Mangel an ... hindert jedoch nicht, dass einzelne der Gurlitt'schen Lieder in praxi wohlklingend sind und als solche ... vorgetragen bei einer fröhlichen Sängerfahrt durchaus willkommen sind. — Obige Lieder sind schwungvoll, an Geibels Weise erinnernd, von ... Sprachschönheit, aber weniger erfindungsreich, zuweilen einförmig.

Unter den Compositionen sind merkenswerth: Nr 1 Frühlingsahnung, in guter Stimmführung mit fesselnder Klangwirkung, ... nicht origineller Melodie dem Männer-Viergesange ungemessen bis auf das gefährliche hohe h — vier Takte Orgelpunkt an dessen gleichen schon manche Stimme ... eines besseren Schicksals werth war, zu Grabe ... geworden. Nr 2 [illegible] sogar ... — In Nr 3 und schöne Waldklänge — Nr 4 Stimmungen, beginnt einfach, geht dann in absonderlicher Sequenz ... nicht übel fort, doch ist der Schluss des ersten Theils ... und selbst wenn Ton ... im Schlusstakt das A ... corrigirt ... wegen ... Voraussetzung der F dur-Accorde. Dennoch ist das Lied nicht zu verwerfen, zumal der zweite Theil mit einer klangvollen chromatischen Periode erhaben, die zwar nicht den Worten entspricht, ... — Nr 5 Waldlied ist ... declamirt, doch klingt ... und ... Verse tragen statt ... — Nr 10 Winternacht ist ... gesungen, die gehaltenen Chöre mit ungeheurer Melodie geben ein warm lebendiges Bild, der choralartige Schluss ist ..., giebt kein ... Gegenbild zum übrigen. — Nr 12 Winterlied mit Sehnen und Eis und blauem Himmel hat wohlthuende Züge und würde noch mehr gefallen, wenn nicht eine Art Gezwungenheit zuweilen hindurchklänge, wohl interessant durch die Worte, die mehr Angst vor dem Winter als Freudigkeit aussprechen, mindestens ist ... Trotz dem Eis ... und der Schluss als ob der Frühling ... noch der Winter ist schön — nicht die Art wie die lustigen Norrlandsjungen sich äussern, wenn sie mitten im Sommer nach dem Winter ... Leider machte der ... Richard Hol eben so ... ist der Herbst nicht anders ... als in welken wässrigen Bildern:

Tot vaal en zomber geel verschoot het loofgewaad
Zu fahlem trüben Gelb erblichen das Laubkleid
Verfärbte sich der Frühlingskranz
De zon blikt weinig op het landschap

und der Winter vollends

De hemel is duister — tot ge weet de ...
het veld moet ... — ... in zijn hof —
... — ontbladert staat de boom
... als een droom

Ganz anders als diese verkälteten Friesen und Sachsen wissen die poetischen Schweden ihre ... nordische Heimath zu loben wie bildreich singt Vater Haydn seinen Herbst und Winter und Schubert seine ... Winterreise, sie singen das Was nicht das Nichts. — Von den neuesten Winter Natur-Menschen ist Gurlitt der gesundeste. Nr 1 ist wesentlich. Nr ... , aber gespreizt — von ... beginnt auch Oberlieder vor.

Am besten gelungen unter Gurlitt's Sachen sind wohl die sechs Gesänge aus Quickborn, darin besonders nachzurühmen ist, dass die Melodien ... die Worte Klaus Groths weit übertreffen. Nr 1 ist ganz volksthümlicher Sangbarkeit, die Clavierbegleitung nicht aufdringlich, nur mitfortbewegend ... kann man frei singen ohne Saitenklang. — Nr 2 etwas ... durchaus ... in sociale lyrischen Schwerken. — Nr 3 ... — Nr 4 warm ..., mit Mendelssohnschem Gepräge, den Schluss möchte man wohl würdiger haben. — Nr 5 Die Mailgeschichte ist für unsere gebildete Steinzeit doch gar zu ... — Nr 6 ist ... lebendigen ... herzigen Abschluss an den ... Der Nachtwind singt: „*Ick ... Sadelpeerd ...*" ... hocker lustiger Gestalt, da seinen Glücke ... sind gewiss ...

Es sei zum Lobe gesagt, dass Gurlitt's Gesänge alle sangbar und ... lyrisch sind, ohne dramatische Coloratur und übermässige Seufzer-Accorde. Wegen der Instrumentalien wollen wir nicht jenen Canon beschwören. Dergleichen alle Canon nur nach einem Spenner ... Satze zu prüfen ... doch ... wir außer ... Zeitbildung ... das ... pendelnden Canon zu erkennen. Offenbar sind Gurlitt's Claviersachen geringer neben jenen Liedern, und die vierhändige Hausandacht entspricht schwerlich einem ... Bedürfnisse. Ob ... dass er sich auf den beim ... Claviere beschränken, ein Orgel-Pedal kann würde das Gebäude zerschmettern, zumal wenn ... die Pedaltöne wie hier die Manualia sich jeweilig ... — ... welche neuerlich ... gültige ... Erfindung laut Gutachten einem ... Kenner mehr ... als ... Bedeutung hat, aber — Persons Reaction. — Nun also die Präludien sind durchgehends ... als die Choräle, in ... ist ... eine hübsche Erfindung, ... aus dem *Cantus firmus* abgeleitet, während unten der Choräle nicht ... sind ... oder ... Orgelklang nahe kommen. Löblich ist, dass die Mehrzahl der gewählten Choräle aus der guten Kirchenzeit stammen, nur drei unter den 14 sind neuesten Gepräges: 1 aus dem Erfurter Florilegium, 1 aus C. Reinthaler, 1 aus C. Gurlitt. — Aus den Präludien sind folgende hervorzuheben: Nr 2 Dies sind die heilgen zehn Gebot, ein einfaches ... Stück, dem man nur im zweiten und vierten Takt ... Bewegung wünscht. Nr 3 Allein zu dir Herr ... Gott, ganz modern ... entsprechend, ... dem ... Choralsatz wenig entsprechend, obwohl das Thema ... durchklingt. Nr 7 ... gestattet, doch berühmteren Vorbildern ... ist Jesus meine Zuversicht prälud... ... die einfach ... Original-Harmonie Joh. Crüger's im nachfolgenden Chore verlassen, um einem achtstimmig verzierten und ... Tongemälde Raum zu geben. Nr 8 ... hätte wohl ein edleres Präludium ... als solche ... Spielerei. Nr 9 Instrumental-Präludium mit *Cantus firmus* im Bass würde mehr ..., wenn die contrapunktische Figuren minder springend und ... wären ... den einfach ... Allein Gott in der Höh sei Ehr ... nicht. Wohlklingend ist auch das Präludium zu Nr 10 Wachet auf ruft uns die Stimme, freilich mehr ... ritterlich

in seinen punktirten Sprüngen, als die keusch ernste Choral-Melodie erlaubt. Nr. 11 in warmem Tone präludirt, schliesst sich dem Choraltone von Christus der ist mein Leben sangemäss an. Nr. 12 ist in der Manier von [illegible] und [illegible] wohl das bestgelungene; will man einmal — was ja auch die Altmeister nicht ganz verschmähen — Verschiedenheit der Stimmung zwischen Präludium und Choral gestatten, so ist diese Nummer wohl geeignet, das Nützliche mit Angenehmen, Erbauung und Unterhaltung, zu verbinden. Am meisten wird ansprechen Nr. 13 Nun lob mein' Seele sowohl in der instrumentalen Contiferation als in ihrem Bezuge zum Choral; [illegible] dem strengeren Urtheil möchte einiges Claviermässige zu weit gehen. — Den Apelles von Löwenstern mit seinem: Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit — Nr. 14 — hätten wir gern entbehrt, so tief steht es im Gepräge als, wie der Beischrift [illegible] Melodie; doch ist das canonisch angelegte Präludium im Scherzo ganz geniessbar. — Selbständig, auch ohne selbständig instrumentalen Werth ist Präludium Nr. 17 zu dem feierlich ernsten Allein zu dir, Herr Jesu Christ. — Das Klopstock'sche Auferstehn, ja auferstehn wirst du — Nr. 18, ist ihm nach der Betonung des Ephraim Fischer gut eingeleitet mit einem fugirten Präludium, das noch mehr als Nr. 16 seinem Choral als Vorhalle dient. Von den verschiedenen Melodien, die man auf jenes schwer singbare Lied versucht hat, ist diese nicht die geringste, haltbar wenigstens als die gar zu seichte von Fr. X. [illegible]. — Nr. 19 Befiehl du deine Wege, vgl. Nr. 8. — Nr. 20 Gott ist mein Lied (zu dreien die zweite Melodie, vgl. Nr. 16) hat ein Toccaten-Präludium, das der Leser selbst nachlesen und schätzen wolle. — Nr. 23 O Herre Gott, dein göttlich Wort bedürfte wohl nach der rhythmischen keiner besseren Melodie; doch ist diese [illegible] besser gerathen als man vom modernen [illegible] erwartet; auch das Präludium ist schön trotz der epigrammatischen Wendmalerei und [illegible] frohem Ausdruck [illegible] — Nr. 24 Nun danket alle Gott [illegible] zu einem gutem Präludium, giebt auch was fürs Auge — in der [illegible] Arm-Verschlingung von der sozialen Art Takt 13—16. Wegen der Choräle fügen wir dem zu Nr. 3 Gesagten bei, dass überhaupt gar keine Bearbeitung aus der classischen Liederzeit gegeben ist, auch wo deren reichlich vorhanden sind. — Die Beischrift der Tonsetzernamen betrifft die mathematisch älteste Quelle der Melodie nicht überall richtig. So Hassler 1601 die schon länger bekannte Volksweise in [illegible] Form harmonisirte; — anderswo ist die auch zwiefache Anführung Böhme 1588 und 1609 [illegible]; das erste ist ganz unverständlich, da der Ursprung der Melodie nicht sicher bekannt ist, das zweite sollte heissen Kuhnau 1690, wenn nicht ein älterer, Krieger 1667, für den Urheber gilt und Kuhnau als Choralist sonst unbekannt wäre.

Die Sonate Op. 31 in F hat in Hauptsatz und Schluss hübsche Themen, das erste energisch, das letzte [illegible] Rückweg, aber die Gegenthemen in beiden sind zu schwach, die Ausführung namentlich in rhythmischen Wendepunkten, z. B. Seite 12 Z. 5—7, S. 16, 4—7 [illegible] gedehnt, ohne die schlagende Kraft, die in solchen Fällen eben die modernen Meister als Grund und Folge der grossen Rhythmik zu gewinnen. Das Adagio, ebenfalls ansprechender Grundmelodie, zeigt ähnliche Mängel im Verlauf des Figurenspiels in den Mittelsätzen. Das Intermezzo im ³/₄ Takt ist [illegible] aber — es muss auch solche Käuze geben! — Die Sonaten Op. 31 mögen am häuslichen Heerd ein angenehmes Alternativ geben; [illegible] sind sie nicht, aber auch nicht zu verachten, da sie zierliche Toccaten-Arbeit geben, modernen Rhythmik ohne jene oben gerügten Mängel. Angenehm ist der zweitheilige Satz im [illegible], etwa zwischen Pleyel und Clementi der Anlage und Haltung nach. Wenig bedeuten die ersten Sätze der A dur-Sonate; das Finale dagegen Allegro unterhaltend ⁶/₈ ist recht frisch; Mendelssohn'sch frei [illegible] der Mittelsatz rhythmisch geschickt. — Alles in Allem genommen sehen wir in unserm Autor einen Mann, der mit seinem Pfunde nach Kräften gewuchert und, wo nicht ewige Werke, doch aus dem Zeitleben entsprechende Bilder gebracht hat, die einen *succès d'estime* werth sind. E. K.

Mendelssohn's Wirksamkeit als Musikdirector an Immermann's Theater in Düsseldorf 1833 — 1834

(Fortsetzung von Nr. 30.)

Mendelssohn hatte eine gewisse Vorliebe für den Dichter Immermann, was wir besonders bei dem Streite zwischen diesem und Platen bemerken. Mendelssohn schreibt damals an seine Schwestern aus Neapel vom 28. Mai 1831: »Schadow, der in einigen Tagen nach Düsseldorf geht, verspricht mir bei Immermann neue Lieder für mich zu bewirken, auf die ich mich sehr freue. Der Mann ist doch ein Dichter, das steht ebenso in seinen Briefen, wie in Allem. Graf Platen ist ein kleiner, verschrumpfter, [illegible] Greis von fünfunddreissig Jahren; er hat mir Furcht gemacht. Die Griechen sehen [sahen] anders aus. Er schimpft auf die Deutschen gräulich, vergisst aber, dass er es auf Deutsch thut.« Bedingt das Verhältniss zwischen Dichter und Musiker gewöhnlich eine Unterordnung des letzteren — wenigstens bei bedeutenden lyrischen Gedichten —, so traten in diesem Falle Mendelssohn's Jugend und Immermann's imposante Persönlichkeit als entscheidende Factoren hinzu. Ein solches Verhältniss hat, wenn auch die Personen [illegible] nahe rücken, leicht etwas Peinliches, Drückendes. Ueberdies war es Mendelssohn's Art, seinen Drang zur Selbständigkeit durch Einschlagen eines Seitenweges zu bethätigen, persönlich wie künstlerisch. Hierfür [illegible] mehr Mal mehr. Die Hauptsache in dem Verhältniss beider Männer blieb, dass Dichter und Musiker als [illegible] nicht im harmonischen Einklange standen, sondern verschiedene Wege gingen, verschiedenen Idealen nachstrebten. Mendelssohn war kein Theatermusik-Macher und Dirigent und Immermann kein Operntextdichter. Talent und Neigung des Ersteren gingen auf Concertmusik, des Letzteren auf das recitirende Drama.

Wer Mendelssohn's Lebensgang etwas aufmerksamer verfolgt hat, weiss, wie sehr seine Familie und Freunde bestrebt waren, einen ruhmreichen Operncomponisten aus ihm zu machen, und wie eifrig er selbst einer solchen Laufbahn nachzustreben schien. An seinen Jugendfreund und Lieblingssänger Eduard Devrient schreibt er am 13. Juli 1831 aus Mailand als Antwort auf eine ziemlich starke Mahnepistel: »Du weisst, ich solle nun Opern schreiben und hätte Unrecht, es nicht schon längst gethan zu haben. Ich antworte: Gieb mir einen rechten Text in die Hand, und in ein paar Monaten ist er componirt; denn ich sehne mich jeden Tag von Neuem danach, eine Oper zu schreiben. Ich weiss, dass es etwas Frisches, Lustiges werden kann, wenn ich es jetzt finde; aber eben die Worte sind nicht da. Und einen Text, der mich nicht ganz in Feuer setzt, componire ich nun einmal nicht. Wenn Du einen Mann kennst, der im Stande ist, eine Oper zu dichten, so nenne mir ihn um Gotteswillen; ich suche nichts Anderes. Aber bis ich nun einen Text habe, soll ich doch nicht etwa lieber Nichts thun (auch wenn ich es könnte)? [Er hatte damals die erste Walpurgisnacht und den [illegible] geschrieben.]

Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

von

Gustav Jacobsthal.*)

Einleitung.

Für die Forschung auf dem Gebiet der Geschichte der Musik ist zweierlei unerlässlich: einmal die Kenntniss des Contrapunktes, und dann das Verständniss der Notenschriften, wie sie in den verschiedenen Zeiten angewandt wurden.

Erscheint uns der Contrapunkt das eigenste Wesen der Tonkunst und ihrer Werke, so macht uns die Kenntniss der Notenschriften dieselben überhaupt erst zugänglich; denn nicht immer hat man die Töne so notirt, wie wir heut zu Tage.

Ich lasse die Notenschrift der Griechen, so ausgebildet sie bereits war, bei Seite, da sie auf ganz anderen Principien beruht als die, mit der sich die nachfolgenden Blätter zu beschäftigen haben, ebenso die für die einstimmige Musik gebrauchten Zeichen, wie sie zuerst in der nachchristlichen Zeit angewandt wurden.

Aber auch in den Zeiten des Ursprungs der mehrstimmigen Musik, im XII. und XIII. Jahrhundert, hat die für die Mehrstimmigkeit entstandene Notation so verschiedene Stufen der Entwickelung durchlaufen, dass in der ersten Zeit derselben überall Schwankungen merkbar sind, und erst allmälig sich die Mensuralnotenschrift, d. i. eine Schrift, welche den Werth der Noten nach einem Zeitmaass genau misst, festsetzt. Es ist schwer, auch nur eine ungefähre Zeit zu bestimmen, seit welcher die Mensuralnotation ihren Anfang genommen hat, denn bevor sie in den ersten schriftlichen Denkmälern auftritt, haben schon frühere Zeiten mit den Versuchen zu ihrer Notation nicht unwichtige Vorarbeiten gemacht, wenn auch durch die Mensuralnotation selbst erst ein wesentlich neues Element, das der strengen Messung, in die Notenschrift eingeführt wird.

Der älteste Gesang in der christlichen Kirche war einstimmig (*cantus planus*, *musica plana*) ohne Verschiedenheit und infolge dessen ein Messen der Zeitdauer der einzelnen Töne sowie der Tonzeichen fand nicht statt. Die Zeichen selbst waren mannigfacher Art, je nach verschiedenen Zeiten und Orten; man hat es mit allen möglichen Schriften versucht und ist dabei auf ganz eigenthümliche Darstellungsmittel gerathen. Alle aber lassen sich in drei Gruppen theilen, welche der Zeit nach, in der sie entstanden, sind:

*) Diese Dissertation wurde von dem Verfasser geschrieben zur Erlangung der Doctorwürde an der Berliner Universität und dort am 8 August in einer öffentlichen Disputation vertheidigt, nachdem ein höchst ehrenvoll bestandenes Examen vorangegangen war. Herr Dr. Jacobsthal ist ein Schüler von Prof. Heinr. Bellermann. Folgende fünf Thesen kamen zur Disputation:

1. Zwischen der griechischen Musik und dem ersten nachchristlichen Kirchengesang ist der Zusammenhang nachzuweisen aus der Gleichartigkeit des Tonsystems.
2. Das Verständniss der Musik ist nicht durch technische Fertigkeit auf Instrumenten zu erreichen, sondern einzig und allein durch die Kenntniss und Uebung der Vocalmusik.
3. Die Anwendung der Notenlinien, wie sie bei Hucbald und auch bei Guido von Arezzo erscheint, ist wesentlich verschieden von der, welche sich bereits in den ältesten Mensuralisten findet.
4. Keine der Handschriften der *ars cantus mensurabilis* des Franco von Cöln stimmt in Betreff der Lehre von den Consonanzen und Dissonanzen mit dem *compendium discantus magistri Franconis* überein, weshalb der zweite dieser Tractate dem Franco von Cöln, dem Verfasser des ersten, nicht zuzuweisen ist.
5. Ebenso zwingt der Umstand, dass der Tractat des Johannes de Garlandia *introductio magistri Franconis* in Lehre und Darstellung von der Fassung nicht sowohl mit der *ars cantus mensurabilis* als mit einem Anhang anonymer Tractate derselben Zeit übereinstimmt, zu der Annahme, dass in derselben Zeit zwei Theoretiker desselben Namens »Franco« gelebt haben.

1. Zeichen, welche die Höhe und Tiefe der Töne ohne Hülfe eines Systems von Notenlinien ausdrücken. —

Es sei hierfür besonders die sehr verbreitete Notation, welche sich der sieben ersten lateinischen Buchstaben bedient, erwähnt, sodann eine von Hucbald angewandte Notation, welche auf die griechischen Tonzeichen zurückgreift, und schliesslich eine ebenfalls von Hucbald gebrauchte Notenschrift, die er selbst die Dasean-Notation nennt, weil ihr das alte Zeichen des *spiritus asper* (*notique dasia*) zu Grunde liegt.

2. Zeichen innerhalb eines solchen Systems, bei dem nur die Zwischenräume als Stufen gerechnet werden. —

Auch dieser Notation bedient sich Hucbald. Er zog Notenlinien und gab den Zwischenräumen die entsprechende Tonhöhe, indem er zu Anfang des Systems in jeden Zwischenraum das jedesmal entsprechende, gewöhnlich der Dasean-Notation entlehnte Tonzeichen setzte, dem er zuweilen noch, je nachdem der Schritt von dem entsprechenden Zwischenraum zum nächst höheren ein ganzer oder halber Ton war, ein *T* (*tonus*) oder *S* (*semitonium*) seitwärts hinzufügte. Die Textworte schrieb er sodann in die jeder Silbe ihrer Tonhöhe nach zukommenden Zwischenräume.

3. Zeichen in einem System, bei dem sowohl die Linien, wie auch die von ihnen gebildeten Zwischenräume als Stufen zählen. —

Diesen Fortschritt im Gebrauch des Liniensystems macht Guido von Arezzo. Es muss aber bezüglich der Verwendung desselben ein wichtiger Unterschied gemacht werden zwischen Guido und den Mensuralisten. Guido gebraucht Linien und Zwischenräume in willkürlicher Weise, d. h. er giebt irgend einer Linie oder einem Zwischenraum eine bestimmte Tonhöhe und bestimmt hiernach die Tonhöhe aller andern. Anders verfahren bereits die ältesten Mensuralisten. Sie stellen ein System von zehn Linien auf, welches für das ganze aus zwanzig Stufen bestehende, vom grossen *G* bis zum zweigestrichenen *d* gehende Tonsystem ausreicht, und weisen jedem Ton ein- für allemal seine bestimmte Stufe, entweder eine Linie oder einen Zwischenraum an. Vorn auf die fünf entsprechenden Linien als Ausgangspunkte werden die fünf *claves signatae* (Schlüssel) gesetzt. Das sind der Buchstabennotation entlehnte Zeichen, welche die Tonhöhe der durch sie bezeichneten Linien feststellen, von welchen aus alle andern Stufen bestimmt werden. Da man ein System von zehn Linien schwer zu übersehen hat, so griff man aus demselben gewöhnlich eine geringere Anzahl von Linien, etwa drei, vier oder fünf heraus, wie es gerade dem Umfang der zu notirenden Stücken entsprach, wobei es aber nach dem Vorhergesagten niemals geschehen konnte, dass eine Note, welche im ganzen zehnlinigen System einer Linie zukam, in dem kleineren System in einen Zwischenraum fiel, und umgekehrt. Diese Anwendung des Liniensystems ist gäng und gäbe geblieben, und es ist unrichtig, wenn man heutzutage den Tenor im *g*-Schlüssel eine Octave zu hoch notirt, wodurch eine Note, der eigentlich ein Zwischenraum zukommt, auf eine Linie gesetzt wird, und umgekehrt.

Von den nur der Mensuralnotation angewandten Zeichen aus steht die sogenannte Neumenschrift der Mensuralnotation am nächsten; sie bedient sich als Zeichen kleiner Punkte und Striche, ohne dass sie in ein System von Linien und Zwischenräumen gesetzt sind.

Das mit der Zeit entstehende Bedürfniss, einzelnen Worten, auf denen besonderer Nachdruck ruhen sollte, im Gegensatz zu weniger hervortretenden einen länger dauernden Ton zu geben

bildete sich diese Zeichen, die neumen verschiedener Tonhöhe, durch ihre Gestalt auch noch eine längere oder kürzere, wenn auch nicht gemessene, Zeitdauer und vielleicht auch manches andere auf den Vortrag Bezügliche andeuten konnten. Und diese Zeichen, besonders der Strich (*virga*) und der Punkt (*punctum*) und deren Verbindungen sind die Vorbilder geworden für die Zeichen der Mensuralnotation, insbesondere für die *longa*, für die *brevis* und deren Verbindungen (*ligaturae*), wie dies unter anderem erhellt aus dem Tractat des Walter Odington, welcher im ersten Band der Sammelwerkes von Coussemaker »*Scriptores de musica medii aevi*« vol. I. S. 235 [illegible] folgendermassen sagt: »*longa vocatur, quae prius virga dicitur notula*« und gleich darauf: »*brevis vocatur, quae prius dicitur punctus.*«

Von der andern Seite war allmälig das Bedürfniss entstanden, aus der Einstimmigkeit herauszutreten; die ersten Versuche beschränkten sich freilich nur dabei, über einer Melodie genau dieselbe noch einmal in der Quinte oder Quarte oder auch in einem von diesen beiden Intervallen und ausserdem noch in der Octave erklingen zu lassen. Der Uebergang nun zu der eigentlichen Mehrstimmigkeit, die zunächst als Zweistimmigkeit (*diaphonia, discantus*) auftritt, ist schwer zu verfolgen. Genug durch diese Bestrebungen kam man endlich zu einer wirklichen Mehrstimmigkeit, welche von verschiedenen selbständigen Melodien gebildet wurde, selbständig sowohl hinsichtlich der Tonschritte, aus denen die Melodie besteht, wie auch in Betreff der Zeitdauer der Töne.

Es ist klar, dass nun auf der einen Seite sich Gesetze bilden mussten, welche die Schritte der Melodien nach Massgabe der durch sie entstehenden Zusammenklänge regelten, und dass ebenso andererseits die Mensuralnotation nothwendig wurde, welche einem jeden Tonzeichen ausser der Tonhöhe einen genau gemessenen Werth geben konnte. Und wenn man jetzt auch noch eine dieser Melodien eines mehrstimmigen Satzes gewöhnlich aus dem *cantus planus* als Grundlage für die anderen dazu zu erfindenden entnahm, so wurde diese jetzt gemessen und bildete mit ihren langsameren Schritten einen wohl beabsichtigten Gegensatz zu den beweglicheren hinzu erfundenen Stimmen.

Wenn die vorangegangenen Jahrhunderte sich einzig und allein mit der Ausbildung der Melodie an sich beschäftigt hatten, so fiel der nun folgenden Zeit die Aufgabe zu, die Zusammenklänge zu regeln; und wenn daher in früheren Zeiten die Regeln der Zusammenklänge lediglich aus den Lehrsätzen der alten griechischen Theoretiker, die oftmals der Natur widersprachen, entnommen waren, so fing man jetzt bald an, auch dem Gehör ein Urtheil zu gestatten über Consonanzen und Dissonanzen, was mit Leichtigkeit erhellt aus den meisten der damaligen Erklärungen der Worte für Consonanz und Dissonanz. So sagt Franco von Cöln, vielleicht der älteste der Schriftsteller über Musik, die gegen Ende des XII. Jahrhunderts schreiben, in seinem Tractat »*ars cantus mensurabilis*« (abgedruckt im I. Bande der *scriptores*), er sagt S. 131: »*Concordantia* (Consonanz) *dicitur esse, quando duae voces vel plures in uno tempore prolatae se compati possunt secundum auditum. Dissonantia* (Dissonanz) *vero e contrario dicatur, scilicet quando duae voces sic conjunguntur, quod discordent secundum auditum.*«

Man probirte und fand, dass mancherlei ganz wohl zusammenklinge, wenn es nach den alten Lehren auch eine Dissonanz hätte sein müssen, und wenn die ersten Versuche auch unsicher und nicht frei von Irrthümern waren, so muss man sie dennoch als einen bedeutenden, Epoche machenden Fortschritt gegen die ältere Zeit betrachten.

Die Regeln, welche die Tonverhältnisse betreffen, so wenig sie auch noch ausgebildet sind, werden in den Tractaten, in welchen die Notationslehre noch sehr lückenhaft und unsicher dargestellt wird, bereits mit grosser Sicherheit behandelt, was natürlich ist, wenn man bedenkt, dass jene sich ohne Unterbrechung auf gegebener Grundlage fortentwickelt haben, während für die Notation ein ganz neuer Boden gewonnen werden musste.

So ist es noch nicht möglich, aus dem Material, das bis jetzt für die erste Zeit der Mensuralnotation zu Gebote steht, so sichere Schlüsse zu ziehen, dass man bestimmte Regeln für dieselbe aufstellen kann; man muss sich bis jetzt noch darauf beschränken, ein Bild zu entwerfen, das, wiewohl es die Keime der späteren klaren Mensuralnotation in sich trägt, immerhin nur als Beweis dafür dienen kann, wie allmälig sich dieselbe entwickelt hat bis zu der sich in festen Gesetzen bewegenden Lehre, wie sie uns am klarsten von allen uns überlieferten Tractaten entgegentritt aus der oben erwähnten Schrift Franco's von Cöln.

Der Weg nun, auf dem man zu der Erkenntniss der frühesten uns überlieferten Mensuralnotationen gelangt, nimmt seinen Anfang nicht, wie man glauben könnte, bei diesen selbst; er geht vielmehr aus von den Zeiten der XV. und XVI. Jahrhunderts, deren Erforschung uns leichter ist, einmal, weil uns weit reicheres Material zu Gebote steht, und dann hauptsächlich, weil wir über zahlreichere und sicherere Mittel der Forschung verfügen können. Diese Jahrhunderte tragen sowohl in ihrer Kunstlehre, wie auch in ihrer Notation, noch einige deutliche Spuren der älteren Zeiten, während sie andererseits zumeist solchen Gesetzen folgen, die auch für uns noch massgebend sind, wie namentlich von der Kunsttechnik dem Contrapunkt gilt. Und wo nun die Lösung der manchmal sehr complicirten Notenschrift dieser Zeiten erschwert wird durch Spitzfindigkeiten und Willkür, da tritt als sicheres Mittel die Kritik des Contrapunktes ein, indem sie in entscheidenden Fällen belehrt, ob diese oder jene Lesart möglich ist in Anbetracht des jedesmaligen Standpunktes seiner Entwickelung. Dieser aber ist nicht schwer zu finden. Man geht nun von dem festen Punkt, den die vollkommen ausgebildete Kunstlehre des XVI. Jahrhunderts darbietet, und macht an der Hand früherer Meister und Theoretiker, deren Zahl sehr gross ist, den Rückschluss auf die jedesmal vorliegende Zeit.

Diese Vorstudien sind nöthig, um sich auf sicherem Wege einzuleben in Eigenthümlichkeiten, die namentlich das XV. Jahrhundert sowohl hinsichtlich der Kunstlehre wie auch in der Notenschrift hat, und um dann in der Kenntniss dieser Eigenthümlichkeiten ein Forschungsmittel zu gewinnen für das weniger sichere Gebiet der Mensuralnotation im XII. und XIII. Jahrhundert. Denn diese hat ausser den oben genannten Eigenthümlichkeiten noch viele andere, die man ohne sichere Handhaben nicht leicht erfasst.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

Berlin. Mittwoch den 3. August feierte die Berliner Universität wie alljährlich die Stiftungsfeier, welches in diesem Jahre zugleich eine Feier des hundertjährigen Geburtstages ihres erhabenen Stifters, des Königs Friedrich Wilhelm III. war. Die Festrede hielt der zeitige Rector Geh. Medicinal-Rath Professor Dr. E. du Bois-Reymond. Für das kommende Jahr vom 15. October 1870—71 ist der Professor Dr. Bruns (juristische Facultät) erwählt worden. Vor der Rede stimmten die in Berlin anwesenden Mitglieder des akademischen Gesangvereins unterstützt und verstärkt durch Sänger des königl. Opernchores die vom Professor Dr. H. Bellermann nach Worten des 1. und 119. Psalms componirten Motette an: »Wohl denen, die ohne Wandel leben, die im Gesetz des Herrn wandeln« etc. Den Schluss der Feier bildete eine Motette desselben Componisten nach Worten des 100. Psalmes.

* **Wien.** Im Carltheater gelangte [illegible] Oper «Aulagne» [illegible] zum ersten Male zur Aufführung. Langbeschäftigt [illegible] Sont[illegible], das sich zum Gelingen des Werkes [illegible] erforderliche Mühe gab. Das Stück fand aber nur einen seinem Werthe entsprechenden, d. h. geringen Beifall und bewährte sich nicht [illegible] lebensfähige originelle Schöpfung, sondern als etwas Anempfundenes, Nachgemachtes, bei welchem überdies das [illegible] Moment [illegible] Benutzung der [illegible] «Stabat mater» in [illegible] historischer [illegible] die grössten Bedenken erregen muss. [illegible] gen [illegible] der [illegible] über das Werk [illegible] Die Bücher [illegible] sind [illegible] es giebt aber etwas, das [illegible] entgegenkommt, [illegible] und das sind jene Tonstücke, welche der gebildete musikalische [illegible] zu Stande bringt [illegible] Werke, [illegible] Fertigkeit und — Fleiss [illegible] das [illegible] Laien [illegible] Form [illegible] Erinnerungen [illegible] der Laie aber [illegible] nichts, was [illegible] Herz rührt [illegible] Urtheil über den [illegible] Werth das [illegible] Kunstwerk [illegible] werden kann [illegible] Ueber die [illegible]

[illegible] Erfolge [illegible] Carltheater [illegible] Componisten [illegible] Jugendzeit [illegible] Herzogs von [illegible] Prinzess Eleonore [illegible] Der Herzog [illegible] Sache und [illegible] Herzog Carlos [illegible] Carlos [illegible] Mutter [illegible] Herzog [illegible] Landmädchen [illegible] Angiolina [illegible] Gewalt [illegible] Eleonore [illegible] Mädchen und [illegible] Schwerte [illegible] Angiolina [illegible] Herzog [illegible] Angiolina rettet den Meister von dem Schaffot, indem sie der [illegible] Einladung des Grafen [illegible] an den Hof des Kaisers Leopold als Sängerin zu gehen [illegible] Carlos [illegible] Angiolina geht, delorges wird wahnsinnig, die [illegible] Eleonore nimmt [illegible] in Schutz und Pflege. Zwei Jahre ist delorges [illegible] bereits wahnsinnig [illegible] da wird er [illegible] durch den [illegible] Angiolina, welche das von ihm [illegible] «Stabat mater» singt [illegible] sich und seine Vernunft wieder in den Armen der Liebe [illegible] sich ab von der Heuchelei, das ist der Trennung [illegible] Man sieht, das Sujet ist [illegible] genug und bietet dem Componisten [illegible] Töne [illegible] und jede [illegible] Form zu verwenden. Dies hat denn auch [illegible] und zu [illegible] Oper so wenig [illegible] Einzelnes [illegible] gut gedacht und wirksam durchgeführt [illegible] «Stabat mater». Die Kraft [illegible] delorges [illegible] ersten Acte ist charakteristisch [illegible] einen Sänger von der Meisterschaft [illegible] zu werden [illegible] Gelegenheit, seine volle Kunst zu [illegible] Ebenso das Duett [illegible] und die [illegible] der Acte zu [illegible] Wirkung. Die Instrumentation ist sorgfältig und [illegible] allen [illegible] Wagner [illegible] jene verwerflichen [illegible] Selbständigkeit. Die Chöre gehören [illegible] Kategorie jener Mittelgattung [illegible] Männer-Gesangvereinen [illegible] gesungen wird [illegible] Tagesordnung verschwindet. Die Oper [illegible] Gesang und [illegible] Arbeit eines tüchtigen und [illegible] Capellmeisters, dem aber die [illegible] Schöpferkraft, der göttliche Funken versagt ist. Die Aufführung war [illegible] Schultern [illegible] Künstler [illegible] Alles, er war gleich ausgezeichnet als Sänger wie als Schauspieler. [illegible] die Einzelnen im zweiten Acte [illegible]

delorges, leiden im ersten sehr empfindlich [illegible] als Darstellerin [illegible] nicht [illegible] Chor und Orchester [illegible] componirt und instrumentirt — [illegible]

* **Paris.** Seit der [illegible] Ueberraschung mit der Marseillaise [illegible] Jeder [illegible] zu werden. Und man [illegible] wie sie am [illegible] Zoo [illegible] geistiger [illegible] Marseillaise [illegible] begreiflicherweise [illegible] Man begeistert sich [illegible] ohne darüber nachzudenken, für welches Ziel und für welches Interesse dieselbe jetzt ausgebeutet wird. Es giebt jetzt kaum noch ein Theater oder ein Café chantant, in dem die Marseillaise nicht [illegible] Programme [illegible] In der Grossen Oper [illegible] nach der Bürgerin Sasse [illegible] Faure, der berühmte Baritonist [illegible] die letzte Strophe «Amour sacré de la patrie» kniend und in die Falten der Tricolore eingehüllt vorträgt. Im Théâtre Français [illegible] die Marseillaise von [illegible] declamirt. Man hat dieselbe [illegible] Revolutionsstück [illegible] «Le lion amoureux» eingelegt. In der Opéra Comique [illegible] dagegen ist die berühmte [illegible] Therese, auf deren Leistungen in [illegible] grosses Vertrauen setzte [illegible] Vortrag der Frau Gilbert [illegible] ungeheuren [illegible] die Worte [illegible] Sie blieb in der [illegible] Strophe stecken und [illegible] Publicums [illegible] Café chantant der elysäischen Felder. Die Gäste verlangten [illegible] französischen [illegible] die Marseillaise [illegible] Lied auswendig. Sie [illegible] Zeichen der höchsten Verwirrung und [illegible] das Publicum ward sehr [illegible] Laune. Es wurde [illegible] eine sehr bekannte Actrice, die vor einigen Jahren [illegible] Mademoiselle Schneider, der Grossherzogin von Gerolstein [illegible] Die Marseillaise erschallte [illegible] Mademoiselle [illegible] Stück [illegible] allgemeinen [illegible] Hymne [illegible] eine Menge Lieder aufgetaucht [illegible] Marseillaise [illegible] erfolgreiche Concurrenz [illegible] In einem Café chantant [illegible] komisches Lied «Tapez-moi [illegible] sehr grossen Effect [illegible] «Rhin» [illegible] Programm [illegible] Ode an den Krieg [illegible] «Au den Waffen» [illegible] «Das Pariser Mobilgarde» «Die Marketenderin der Zuaven» (Zuaven), «Français aux armes», «Die drei [illegible] im Café [illegible] ein komischer Vortrag «Conseils à Bismarck» [illegible] Café de la Gaîté ein [illegible] «C'est Bismarck qui la gobera» etc. etc.

* An der Spitze des [illegible] Leib-Grenadier-Regiments [illegible] Frankfurt an der Oder auf dem Kampfplatze [illegible] General-Musik-director [illegible] mit seiner musikalischen Truppe nach dem Feldzuge [illegible] Paris was auf den [illegible] ward. Napoleon [illegible] Concerte [illegible] Kaiser [illegible] Worte an [illegible] und sich nach den bei den verschiedenen militärischen Bewegungen [illegible] Signalen etc. [illegible] fragte er ihn auch nach der Musik, welche bei einem [illegible] Napoleon [illegible] Nun [illegible] Wir hoffen also, dass unsere deutschen Heere entschlossen sind [illegible] Musik zu unterrichten [illegible]

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. [illegible] Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum [illegible] Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 17. August 1870. | Nr. 33. | V. Jahrgang.

Inhalt: Eine musikalische Reise nach Amerika. — Mendelssohn's Wirksamkeit als Musikdirector an Immermann's Theater in Düsseldorf 1833—1834 (Schluss). — Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts (Fortsetzung). — Wie Herr Charles Hugo, Sohn des Poeten Victor Hugo, über die französische und die preussische Militärmusik urtheilt. — Nachrichten und Bemerkungen. — Berichtigung. — Anzeigen.

Eine musikalische Reise nach Amerika.

Meine Reise nach Amerika. Erzählt und allen deutschen Sängern gewidmet von **Wilhelm Tschirch.** Magdeburg, Heinrichshofen'sche Buchhandlung. 1870. 88 Seiten gr. 8. Pr. 8 Sgr.

Wenn Jemand eine Reise thut, so kann er was erzählen, meinte wohl nur der alte brave Claudius, sondern auch unser werther Landsmann der Kapellmeister Tschirch in Gera war derselben Ansicht. Er hatte auf Einladung und eigenen Antrieb das deutsch-amerikanische Sängerfest in Baltimore besucht und zwar als Vertreter des »Deutschen Sängerbundes«, dessen geschäftsführender Ausschuss seinen Sitz in Dresden hat. Die Einladung ging von dem Gesangverein (natürlich Männergesangverein) »Sängerbund« in Philadelphia aus, der zugleich das Anerbieten machte, die Kosten ganz oder theilweise zu gewähren. Am 13. Juni 1869 reiste der Verfasser aus Gera ab und am 2. Juli war er in Baltimore.

Herr Tschirch ist seit einigen zwanzig Jahren in den Kreisen des Männergesangs ein bekannter und geschätzter Musiker. Er gehört zu denen, welche durch einen glücklichen Erstlingswurf sofort allgemein bekannt wurden. Die Geschichte dieses Ereignisses bietet der gegenwärtigen Reiseschrift passend ein. »Zur Hebung des Männergesangs schrieb im Jahre 1847 die in Berlin damals noch bestehende Akademie für Männergesang einen Preis aus. Als Aufgabe für denselben stellte sie eine Composition für Männerchor und Orchester, und bestimmte für den Umfang derselben die Aufführungszeit von fünfundzwanzig Minuten. Die Wahl des Stoffes und der Dichtung war frei gegeben. — Unter deutschen Componisten erregte diese in ihrer Art neue Preisconcurrenz damals nicht wenig Sensation und auch ich fasste bald den Entschluss, mich an derselben zu betheiligen.

In jener Zeit wurde ein neues Werk für Männerstimmen und Orchester, »die Wüste« von Felicien David, mit grossem Beifall in Deutschland aufgenommen. Ich brachte es in Liegnitz, wo ich damals angestellt war, ebenfalls zur Aufführung und wurde durch dieses phantasiereiche Werk auf den Gedanken geleitet, dass man, so wie hier das Leben in der Wüste, ja auch das Leben auf dem Meere musikalisch schildern könne. Zum Vorwurf meiner Composition wählte ich »Eine Nacht auf dem Meere«, schrieb alles, was ich darin musikalisch schildern wollte, in Prosa nieder, worauf ein Freund von mir, E. Stiller in Liegnitz,

das Ganze in Verse brachte. Nachdem dies geschehen, ging ich mit Lust und Liebe ans Werk und vollendete dasselbe während der Monate Mai und Juni 1847, und zwar einmal im Freien. Das nunmehr fertige Werk reichte ich an den Vorstand der Akademie ein und schon nach wenigen Monaten erhielt ich die Mittheilung, dass demselben von den Preisrichtern Franz Liszt, Friedrich Schneider und Karl Löwe als dem besten der eingereichten Werke, der Preis zuerkannt worden sei. Die erste Aufführung der »Nacht auf dem Meere« sollte im Februar 1848 in Berlin stattfinden, allein die dazwischen eingetretenen Unruhen verhinderten dieselbe, und so fand sie erst am 16. Mai 1849 im Concertsaale des königlichen Schauspielhauses in Berlin statt, und zwar unter dem Beisein des königlichen Hofes und eines zahlreichen Auditoriums. Se. Majestät der König Friedrich Wilhelm IV. verlieh mir gnädigst die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft und beehrte mich ausserdem mit dem Auftrage, für den königlichen Domchor eine Liturgie zu componiren.«

Doch wenden wir uns zu der Reise und ihren Resultaten. Herr Tschirch reiste mit einem Bremer Dampfer direct nach Baltimore und bringt alles zu Buch, was ihm unterwegs begegnet ist, so dass er zwanzig Seiten gebraucht, um nach Amerika zu kommen. In Halle betrachtete er Giebichenstein und in Bremerhaven sah er König Wilhelm nebst Bismarck, Moltke und andere berühmten Männer ganz nahe an der Menge vorüber gehen. Auf der See begegnete ihm dann Alles, was Einem begegnen kann, der zum ersten Male den Ocean befährt, denn obwohl des Verfassers erste Composition eine Nacht auf dem Meere schildert, entnehmen wir doch aus diesen Bemerkungen, dass er niemals zuvor in Wirklichkeit das Meer gesehen hatte. Wir lesen also über das Nordlicht, den Sonnenaufgang, das Meerleuchten, die fliegenden Fische u. dergl. Allerlei, was den Wunsch anregt, der Verfasser möchte diesen Theil seines Tagebuches immerhin der Familie vorbehalten haben. Und wollte er etwas davon zum Besten geben, so hätte er sich die Auswahl zum Muster nehmen sollen, welche Müller in »Müller und Schulze nach Amerika« aus seinem Reisebuch veranstaltet hat. Wenn Herr Müller schreibt: »Heute hab' ich einen Wallfisch gesehen, ob er mich auch gesehen hat, weiss ich nicht« — so ist das ebenso belehrend, als was Herr Tschirch über das Meerleuchten sagt, hat aber den Vorzug grösserer Kürze.

Am Landungsplatze wollte der Sängerbund ihn mit Gesang in Empfang nehmen, was aber durch die Verspätung des

Schiffes ausgeführt wurde. Es wurden aber nach amerikanischer Art trotzdem auch Ehren genug auf seine Haupt gehäuft. Im »Hotel Gardner« [wahrscheinlich Gardener] wurde er einquartiert. »Nach Tisch fanden sich mehrere Zeitungsreporter ein. ... Wenn irgend eine Persönlichkeit dort erscheint, an deren Existenz sich ein allgemeines Interesse knüpft, wird sie von den Zeitungen auch sofort ins Auge gefasst. Eine jede, wenigstens jede bedeutendere Zeitung, sendet nun einen Reporter ab, der sich in möglichst unmittelbarer Nähe des Betreffenden zu halten und über Alles Bericht zu erstatten hat, was Bemerkenswerthes um ihn vorgeht. In gleicher Weise war auch ich, und zwar in allen Städten, die ich besuchte, fortwährend von Reportern umgeben, die über Alles, was ich vornahm, über erhaltene Ehrenbezeugungen etc. ihren Zeitungen genaue Referate lieferten. Die Zeitungspresse nimmt in Nordamerika überhaupt eine weit einflussreichere Stellung ein, wie [illegible] in Deutschland« u. s. w. Letzteres ist bekannt genug, wir hätten statt dieser Allgemeinheiten lieber einige Proben von amerikanischen Tschirch-Berichten gelesen.

Die Zeit nach den Festtagen wurde hauptsächlich zu Ausflügen nach allen Richtungen, besonders von Philadelphia aus, welches Herr Tschirch als seine dortige Heimath ansehen musste, weil der »Sängerbund« in Philadelphia ihn geladen hatte und gastfreundschaftlich die Kosten trug. Ausser dem »Sängerbund« nennt Herr Tschirch noch fünf andere Männergesangvereine, fügt aber sogleich weitere und man kann auch ohnehin denken, dass den 800 000 deutschen Bewohnern der herrlichen, im Ganzen 800 000 Menschen fassenden Stadt Philadelphia sechs Vereine dieser Art nicht genügen würden, es ist aber zu bedauern, dass der Verfasser auch nach der Zahl und Verbreitung dieser Vereine nicht genauer angegeben und uns so einen brauchbaren Statistik der Gesangvereine wenigstens aus den Städten geliefert hat, die er selbst besuchte. Er berichtet seinen Aufenthalt nach allen Seiten hin und vergisst, dass es die Leser doch vor allem von denjenigen Gegenständen etwas hören wollen, über welche er als Fachmann sprechen kann, von den musikalischen. Was die Erzählung über alles und jedes einst, davon ein Beispiel. In Hafen Philadelphia besuchte er [illegible] das Kriegsschiff »Sie bestand aus 15 Monitoren und einer Anzahl grösserer und kleinerer Kriegsschiffe [illegible]. Nach eingeholter Erlaubniss begaben wir uns auf einen der Monitors. Das Geschütz kann durch Maschinerie mit wenig Kraftanwendung, obgleich die Kanone von kolossalen Dimensionen ist, nach allen Richtungen gestellt werden. Hierin besteht der Vortheil der Monitore gegenüber den Kriegsschiffen [illegible]. Den Beweis dafür hat im letzten Amerikanischen Kriege der Monitor »Merrimac« geliefert, der u. A. die Hälfte der Conföderirten »Kearsage« in Grund und Boden schoss« (S. 31.) Die Sache verhielt sich etwas anders, nämlich so. Die Conföderirten hatten ein Widderschiff von furchtbarer Stärke, welches sie »Merrimac« nannten. Als es zuerst auf seine Verheerungen ausging, trat ihm plötzlich ein ganz neues Ding entgegen, welches Ericsson in Newyork erfunden hatte und Monitor hiess. In einem dreistündigen Kampfe hätte er den »Merrimac« vernichtet. Die Conföderirten rüsteten später noch ein zweites Ungeheuer aus, »Kearsage« genannt, das es aber nicht besser erging. Deshalb würde die so construirten Schiffe Monitors genannt; hätte dagegen der conföderirte »Merrimac« gesiegt, so würde dieser für den Schiffsbau tonangebend geworden sein und wir hätten dann nicht Monitors, sondern Merrimacs. Als jener dreistündige Kampf mit seinen Einzelheiten in England bekannt war, wurde man blass vor Schrecken. Die Begebenheit ist kaum acht Jahre alt; wenn sie seiner Zeit bei dem Herrn Verfasser spurlos vorüber ging, so hätte er jetzt auch diese Beschreibung sparen können.

Von einer Gesellschaft erzählt er: »Die Conversation bewegte sich, weil die anwesenden Yankys derselben mächtig waren, in deutscher Sprache«. Es heisst nicht Yankys, sondern Yankees, gehört aber überhaupt nicht zum guten Tone, sich dieses Ausdruckes zu bedienen, am wenigsten in der Schriftsprache.

Endlich war das Musikfest da. Sonntag den 12 Juli begann es in Bellevue. Hören wir, wie Herr Tschirch diesen Anfang und damit die Leistung des ersten Tages beschreibt. Er sagt: »Abends 8 Uhr fand in dem grossen Saale des Maryland-Instituts die Aufführung von Händels Messias statt, und es ist mit lebend anzuerkennen, dass bei diesem Sängerfeste ein grösseres classisches Werk zur Aufführung gelangte. Sie erfolgte unter Leitung des Festdirigenten Professor Lenschow, und war [im] im Ganzen als eine gelungene zu bezeichnen. Die Soloparten waren in guten Händen: Sopran Frau Johanna Rotter, Alt Fräulein Friederici, Tenor Herr Franz Himmer und Bass Herr Joseph Herrmanns. Die Leistungen derselben waren vortrefflich; nur reichte die Stimme des Fräulein Friederici nicht immer aus, das grosse Local zu füllen. Die Chöre waren sehr gut einstudirt und klangen frisch und sicher. Hingegen liess das Orchester viel zu wünschen übrig, obwohl es der Besetzung nach einer Leistung [S. 35.] Das ist der ganze Bericht über den ersten Tag und über ein solches Werk — kaum halb so lang, als der Bericht über die Monitors. Mehr also wusste er über eine derartige Aufführung in der neuen Welt nicht zu sagen? —

(Schluss folgt.)

Mendelssohn's Wirksamkeit als Musikdirector an Immermann's Theater in Düsseldorf 1833 — 1834

(Schluss.)

Oben bemerkten wir, [illegible] rein-unbefangenen Eingehen auf das die Zeit Beherrschende sei Jedem nothwendig und erforderlich, der durch die rechten Pfeiler in die rechte Bahn gelangen und sodann den Gegenstand weiterführen will. Es sollte sich für Mendelssohn bald eine Gelegenheit finden, in dieser Hinsicht Stellung zu nehmen. In jungen Monaten ging er nach Paris und hörte hier das gepriesene Werk des Tages, Meyerbeer's »Robert der Teufel«. Am 11. Januar 1832 berichtet er hierüber an Immermann: »Bei der Académie royale giebt man fortwährend Meyerbeer's Robert le diable mit sehr grossem Erfolg; das Haus ist immer gefüllt, und die Musik hat allgemein gefallen. Es ist ein Aufwand aller möglichen Teufel angewendet, wie ich es nie auf der Bühne gesehen habe, ... wer in Paris singen, tanzen, spielen kann, singt, spielt und tanzt mit. Das Sujet ist romantisch, [illegible] der Teufel kommt darin vor (das genügt den Parisern zu Romantik und Phantasie). Es ist aber doch sehr schlecht, und wenn nicht zwei brillante Verführungsscenen vorkämen, würde es nicht einmal Effect darin sein. Der Teufel ist ein armer Teufel, erscheint in Rittertracht, um seinem Sohn Robert, einen normannischen Ritter, der eine sicilianische Prinzess liebt, zu verführen. Bewegt ihn auch richtig dazu, all sein Geld und seine Immobilien zu verspielen, d. h. sein Schwert, beim Würfeln zu verspielen. Dann ruft ihn dann einen sacrilège begehen, giebt ihm einen Zauberzweig, der die im Schlafzimmer betagter Prinzess versetzt und ihn unwiderstehlich macht. Der Sohn thut das auch Alles sehr gern, wie er aber am Ende sich selbst sein Vater unterschreiben soll, der ihm erklärt, er liebe ihn und könne ohne ihn nicht leben, da

führt der Teufel oder vielmehr der Dichter Scribe eine Bäuerin herbei, die ein Testament von Robert's seliger Mutter besitzt, es ihm vorliest und ihn dadurch so zweifelhaft macht, dass der Teufel um Mitternacht unverrichteter Sache in die Versenkung fahren muss; darauf heirathet Robert die Prinzess und die Bäuerin ist das gute Prinzip gewesen. Der Teufel heisst Bertram. Auf solch' eine kalte berechnete Phantasieanstalt kann ich mir nun keine Musik denken, und so befriedigt mich auch die Oper nicht; es ist immer kalt und herzlos, und dabei empfinde ich nun einmal keinen Effect. Die Leute loben die Musik, aber wo mir die Wärme und die Wahrheit fehlt, da fehlt mir der Massstab.» Für Mendelssohn's Art und Geben sind derartige merkwürdigen Aeusserungen, die wir aus ihm heraus Berichteten, er hatte als deutscher Journalist eine Kunst se wäre alles ganz in der Ordnung; derartige Urtheile über Meyerbeer'sche oder sonstige französische Effectopern sind unter unseren Musikreferenten fast stereotyp geworden. Aber für einen angehenden Operncomponisten, sollte man denken, müsste eine derart sehr kühl ablehnende Haltung einer solchen Erscheinung gegenüber eine reine Unmöglichkeit sein, denn sein Gefühl musste ihm sofort sagen, dass er hier vor dem interessantesten Phänomen seiner Kunst stehe, mit welchem er bei seinen eigenen Versuchen zu rechnen, mit welchem er sich unter allen Umständen auseinander zu setzen hat. Was Mendelssohn an dem «Robert» irregeleitet, geht eigentlich nur das Textbuch und nicht zuerst die Theaterhandlung an; denn auf der Bühne erscheint das Stück schon in einem ganz andern Lichte, noch weniger trifft es den Kern und die damit zusammenhängende Musik. Hier soll nicht — wie man leicht glauben wird — eine Vertheidigung Meyerbeer's geschrieben werden; wir wollen lediglich hervorheben, was damals ein junger Componist von wirklich ernsthafter Befähigung zur Operncomposition beim erstmaligen Anhören des «Robert» empfinden musste. Ein solcher würde von dem romantischen Albernheiten kaum berührt, aber von den für die Musik äusserst günstigen Momenten, welche der Text darbietet, lebhaft ergriffen worden sein. Jene Anregung des Scribe'schen Textes zur Musik ist, wie wir hinlänglich wissen, vielfach nur eine äusserliche und insofern verwerfliche, weil raffinirte und auf Effect berechnete; sie ist aber auch eine innere, und das sichert diesen Werken ihre bleibende Bedeutung. Mit aller musikergiebiger Herzensmacht, der zwar eben Frauen- und Kindesliebe wird hier mit dem Aufgebot aller möglichen und unmöglichen Mittel noch gesteigert durch die Entscheidung, in welche der leichtsinnige Sohn sich schliesslich zwischen Vater und Mutter gestellt sieht. Wie man auch über die Bäuerin Alice spotten möge, sie bleibt doch eine der glücklichsten Erfindungen der modernen Oper. In dem Zusammenhalten solcher Conflicte bestand Scribe's und Meyerbeer's Hauptstärke, wie alle ihre gemeinsamen Erzeugnisse zeigen. Mendelssohn hat auch hier das Werk nur von Aussen; das innere Maschinerie blieb ihm verborgen. Soweit wir in der Kunstgeschichte sehen können, hat aber noch Niemand in irgend einem Gebiete einen Schritt über die Gegenwart hinaus zu thun vermocht, der nicht zuerst in gläubiger Unbefangenheit den vorigen Schritt nachahmend mitgemacht hatte. Bei Mendelssohn war dieses nicht der Fall, wohl aber bei Wagner; deshalb ist auch nicht der erstere, wohl aber der letztere in der Oper tonangebend geworden. Ob uns das daraus entstandene Resultat gefällt, ist eine andere Frage. Hier handelt es sich nur um die Andeutung des allein nahe gestossenen Wegen, den Mendelssohn aus persönlichen wie künstlerischen Ursachen nicht finden zu können schien.

Als aus der Münchener Opernbestellung nichts wurde und auch Planché in London, der Verfasser des Weber'schen Oberon, kein passendes Stück lieferte, wurde die Operntext-Suche auf anderen Wegen fortgesetzt. Mit Immermann war damals eine Bearbeitung des Shakespeare'schen «Sturm» besprochen; in dem angeführten Briefe erläutert er ihn hierin; aber auch dieser Plan gelangte nicht zur Ausführung, was man schon aus dem beiderseits Seite des gemeinsamen Theaterlebens abnehmen wird. Bei mündlicher Berathung ergaben sich wohl allerlei Schwierigkeiten und Bedenken, die Mendelssohn gegen diesen Stoff wieder misstrauisch machten, denn als noch in den vierziger Jahren der in Braunschweig lebende Poet Griepenkerl ihm offenbar einen Operntext über den «Sturm» anbot, wusste Mendelssohn (in einem noch ungedruckten, mir zur Einsicht überlassenen Briefe) gar Vielerlei dagegen geltend zu machen.

An Spohr schreibt Mendelssohn unterm 4. März 1836: «Auch eine neue Ouvertüre zur schönen Melusine habe ich vor einiger Zeit componirt, und habe nun andere wieder im Kopfe. Nun möchte ich gar zu gern eine Oper machen, aber ich sehe weit und breit keinen Text und keinen Dichter. Diejenigen, welche dichten können, mögen Musik nicht ausstehen (d. h. lieber ohne Musik, als dass sie ihnen) ... oder sie kennen das Theater nicht, und die andern kennen wieder keine Poesie und keine Menschen, sondern nur Bretter und Lampen und Coulissen und Leinwand. So komme ich nicht dazu, eine Oper zu finden, auch ich mich viel und vergeblich schon darum bemüht habe; es thut mir aber mit jedem Tage mehr leid, dann hoffe ich endlich doch auch einen Mann zu finden, wie ich ihn mir dann wünsche.» — An seine Mutter unterm 13. Juli 1837: «Holtei lässt nichts von sich und dem Operntexte hören, und so muss ich das zweite Oratorium anfangen, so gern ich eine Oper gerade jetzt gehabt hätte. Mir fehlt ein ganzer Mensch zu meinem schönen Unternehmen, ob er noch kommen wird, ob ich mich irre, das weiss ich nicht; aber bis jetzt will er sich nicht finden lassen, und so muss ich stille halten und warten.»

Nach einiger Zeit war sein Freund J. Fürst in Berlin beschäftigt, einen passenden Operntext für ihn zusammen zu bringen, und kaum hatte der gute Mann begonnen, so plagte ihn Mendelssohn schon mit der Kritik oder dem Kritisirenwollen. Seine Antwort auf Fürst's Brief ist das lehrreichste, was er in der ganzen, mehr peinlichen als entscheidenden Angelegenheit kundgegeben hat und möge hier unverkürzt folgen.

«Leipzig, 1. Januar 1839. Lieber Fürst! Sie schelten mich im Anfange Ihres lieben Briefes ganz lebhaft, aber am Ende sehen Sie eine so schöne Moral daraus, dass ich Ihnen für Alles nur auf's Neue danken kann. Sie thun mir Unrecht, wenn Sie glauben, ich wünschte die Scenarium nur darum vorher zu sehen, um gleich von vorn herein recht viel Schwierigkeiten zu erheben — um das Kind gleich mit dem Krankheitsstoffe auf die Welt zu bringen. Gerade aus dem entgegengesetzten Grunde wünsche ich es, um den späteren Schwierigkeiten und den ausgebildeten Krankheiten entgegen zu arbeiten. Sind sie ihm, wie Sie sagen, angeboren, so ist's am besten, aus dem ganzen Kinde zu abstrahiren, welches dann aber noch möglich ist, ohne Unannehmlichkeiten für alle Theile; sind die Schäden heilbar, so können sie dann noch curirt werden, ohne den ganzen Organismus anzugreifen. — Unbildlich zu sprechen, was mich von der Composition eines Textes abhalten kann und bis jetzt immer abgehalten hat, sind niemals die Verse, die einzelnen Worte, der Ausdruck, die Behandlung (wie Sie's auch nennen wollen) gewesen, sondern immer der Gang der Handlung, das dramatische Wesen, die Vorgänge, — das Scenarium. Halte ich das nicht für in sich gut und fest bestehend, so wird es nach meiner vollkommenen Ueberzeugung die Musik auch nicht, und der Genre erfüllt die Ansprüche nicht. Wenn ich nun einmal an ein solches Werk machen muss, obwohl dieses freilich von den allgemeinen und denen des Publikums ganz abweichend sein mögen. Indessen rechnen mich denen erlich zu

richten: habe ich doch ein- für allemal aufgegeben, schon deswegen, weil's unmöglich ist. Also muss ich meinem eigenen Gewissen folgen, nach wie vor. Aus dem Planché'schen Texte wird, bei dem besten Willen von beiden Theilen, nicht ein Werk, wie ich mir's wünsche. Ich stehe im Begriff, diesen Versuch ebenfalls für einen dem vergeblichen zu halten. Ich will lieber gar keine Oper componiren, als eine, die ich vom Anfang an selbst für ein mittelmässiges Ding halte: nebenbei könnte ich das auch gar nicht, und wenn Sie mir das ganze Kön. grossb. Preussen dafür gäben. All die Bücher und die vielen Gesinnungsgenossen, die nach Beendigung eines Textes entstehen, wenn ich mich wieder nicht dazu getrieben fühle, machen mir's zur Pflicht, Schritt vor Schritt, lieber so langsam als so schnell zu gehen, und deshalb habe ich mir's vorgesetzt, eher aber das Scenarium einig zu sein, nicht wieder einem Dichter zu einem so grossen und am Ende vergeblichen Arbeit zu veranlassen. Das Scenarium mag nun ausführlich oder kurz, detaillirt oder angedeutet sein, darüber muss ich mir keine Entscheidung an. Und ebenso wenig darüber, ob die Oper in drei, vier oder fünf Acten sein soll, ist sie gut so, wie sie ist, so ist mir nicht so viel und eben nicht zu wenig. Und ebenso wenig über das Ballet und nicht Ballet. Nur darüber, ob es meinem musikalischen und sonstigen Wesen zusagt oder nicht, und das glaube ich eben aus dem Scenarium so gut wie aus dem vollendeten Texte sehen zu können, und auch das ist allerdings für keinen Menschen eine Entscheidung, als für mich persönlich. — So habe ich Ihnen denn die ganze Wahrheit vorerzählt, und gebe den Himmel, dass Sie sich durch alle diese Dinge nicht abschrecken lassen, eine Oper zu schreiben, dann Sie so wie mir Componisten avertiren, und dass ich durch Sie endlich einen lange gehegten (?) Wunsch erfüllt sähe! Dass ich Ihre Entscheidung sehr sehnlich erwarte, brauche ich Ihnen nicht zu sagen. Ihr etc.

Natürlich hätte das zu nichts, denn den Poeten möchten wir sehen, der nach einer solchen Sprache noch Muth und Lust hätte, ein Operntextbuch anzufertigen. Mendelssohn's Sprache ist wahrhaft abschreckend, schon durch die sachlichen Forderungen, mehr aber noch durch die Art und Weise, wie sie gestellt werden. Er verlangt einen dramatisch fertigen Entwurf — ganz in der Ordnung. Dass er dieser seiner Individualität entsprechen — auch das ist selbstverständlich in der Ordnung, weil sonst an ein vollständiges Gelingen der Composition nicht zu denken ist. Aber welches ist nun Individualität in dem betreffenden Falle und was fordert sie? Hierüber fällt nicht die geringste Andeutung. Mendelssohn spricht nur von dem, wie er nicht wünscht, gleich auch wie er seinem eigenen Gewissen folgen zu wollen, will er an eine Ansprache hinsichtlich eines solchen Werkes festhalten, selbst wenn sie von denen des Publikums auch noch so sehr abweichen sollten. Welches waren diese Wünsche und Ansprüche und was sagte ihm sein Gewissen? Wie wissen es nicht, und er wusste es auch nicht, er wollte es in dem betreffenden einzelnen Falle erst gewahr werden. Das ist nicht Kunstgrundsatz, sondern Laune eines Verzogenen. Die Individualität steht in starrer Unklarheit da und das Werk soll zu ihr kommen, nicht umgekehrt sie sich ihm nähern und durch Eingehen in die Aufgabe dann in einem energischen Lösungsversuche erst wahrhaft kennen lernen. Nicht das Festhalten an der Individualität ist es, was wir Mendelssohn vorwerfen, denn darin liegt alle Stärke, sondern wir wundern uns nur über den Eigensinn, der so gern ein gewisses grosses Ziel erreichen möchte und unendlich viel über den einzig richtigen Weg debattirt, aber ganz und gar umgeht, den ersten muthigen Schritt zu thun. Es ist unschwer nachzuweisen, dass sich in dem, was Mendelssohn von seinem Verfasser als unumgänglich nöthig fordert, mehr Eigensinn als Wahrheit findet und dass das, was

man als gleichgiltig bei Seite schiebt, für einen Operncomponisten höchst wichtige Dinge enthält. Wenn es ihm gleichgiltig ist, ob Ballet oder nicht Ballet, so würde er schwerlich ein Bühnenwerk geschrieben haben, in welchem der Tanz wirksam zur Geltung gekommen wäre. Und wenn er hinsichtlich der Acte seinem Dichter die Zahlen von eins bis acht zur Verfügung stellt, so hätte er doch den Versuch machen sollen, ein Monstrum von auch nur sechs Acten zu componiren. Fast, zumal hartnäckig auf drei Acten zu bestehen, wäre den im Schwange gehenden fünfactigen französischen Balletopern gegenüber doppelt weise gewesen. Wagner hat in dieser Hinsicht [illegible] das Richtige getroffen. In solchen anscheinenden Nebendingen liegt eigentlich das, was der Musiker zu fordern hat. Er mache hier sein Recht geltend und verfolge dieses energisch weiter, so wird er bald Herr des Ganzen geworden sein. Guten musikalischen Stoff und klug angelegte musikalische Scenen — das ist es, was der Musiker fordern soll, die ganze Gestaltung liegt dann in seiner Hand. Das »Scenarium«, mit welchem Mendelssohn sich abquälte und welches ihm so ausnehmend gewichtig erschien, ist im Grunde nichts als eine Abstraction. Das Scenarium kann höchst gut und die Oper dennoch herzlich langweilig sein. Hätten unsere Operncomponisten alle ihren Dichtern Anforderungen gestellt, so wären ohne die besten Opern ungeschrieben geblieben. Der Dramatische als solcher hatte in der Oper nicht die Wichtigkeit, welche Mendelssohn ihm beizulegen suchte. Wollte er aber Ernst machen mit der Behauptung, dass seine Ansprüche nicht nur denen des Publikums, d. h. des grossen Haufens, sondern, wie er etwas undeutlich beifügt, auch »den allgemeinen Ansprüchen«, d. h. der bisherigen Opernpraxis überhaupt, widersprächen, so hätte er selbst Hand anlegen und nach den neuen »Ansprüchen« entsprechende eigene Scenen nach die Texte zurecht zimmern müssen. Soviel uns bekannt geworden ist, hat er in dieser Richtung niemals einen Versuch gemacht; aber die Hindeutung auf die Bahn der Zukunftsoper oder der durch Wagner in Schwang gekommenen Tondichtung ist doch sehr bemerkenswerth.

Welcher Art die Ansprüche waren, die Mendelssohn bewogen, 15 Jahre lang an allerlei Operntexten herumzumäkeln, sehen wir beispielsweise an demjenigen Opus, welches er schliesslich zur Composition annahm: an Geibel's Loreley. Das Scenarium mag wohl ganz befriedigend für beide Theile gewesen sein, aber ein lebensfähiges Werk ist dennoch nicht daraus entstanden. Ueber die Einzelheiten dieses letzten Opernversuches sind wir durch Mendelssohn's Briefe weniger gut unterrichtet als über frühere Experimente, denn auffallenderweise theilt der »Briefwechsel« auch nicht ein einziges Schreiben an Geibel mit, dessen Name in der ganzen Correspondenz überhaupt nicht genannt wird — ein neuer Beweis der seltsamen Bevormundung, mit welcher Mendelssohn's Bruder die Briefe ausgewählt und hauspolizeilich bearbeitet hat. Aus dem unlängst erschienenen I. Bande von Geibel's Leben, breitspurig beschrieben durch K. Goedeke, ist fast nur einiges Anekdotenhafte über die Entstehung der »Loreley« angegeben, aber nichts weiter. Doch das Werk selber ist deutlich genug. Es war der Stoff, welcher eine Seite in Mendelssohn's Gemüth berührte und seiner Individualität entsprach. Insofern fand er es also eine wirklich, was er so lange gesucht hatte. Warum entstand nun kein fertiges bleibendes Werk, wie bei anderen Meistern, wenn sie endlich dem ihnen gemässen Stoffe begegneten? Wir haben es oben schon wiederholt angedeutet, weil ihm die natürliche Vorbildung und damit die unerlässliche Bedingung der Meisterschaft fehlte. Nur unter dieser Bedingung ist die Individualität mit ihren Anforderungen in der Kunst überhaupt berechtigt.

Chr.

Die Mensuralnotenschrift des XII und XIII Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation

von

Gustav Jacobsthal.

(Fortsetzung.)

Von den älteren Mensuralisten lernt man ebenso am besten die klarsten und einfachsten zuerst kennen, und unter diesen namentlich Franco von Cöln. Nach ihm aber ist auch Walter Odington's Tractat von Wichtigkeit, weil er ebenso wie Franco die Unklarheit und Willkür der Zeitgenossen und Vorgänger tadelt. Dann erst folgen auf der einen Seite die complicirteren, auf der andern die landschaftlichen Systeme.

So sehen wir, wie auf diesem Wege die beiden zu Anfang angeführten Forschungsgebiete, der Contrapunkt und die Kenntniss der Notenschriften, nicht blos jedes für sich, sondern auch eins mit dem andern zusammenwirken, indem das eine die Lehren des andern illustrirt und sicherer bildet.

Doch könnte man leicht die Frage aufwerfen, ob denn die Kenntniss der älteren Mensuralmusik wichtig genug ist, um für dieselbe so complicirte Vorarbeiten zu machen, die vielleicht niemals zu befriedigenden Resultaten führen. Die Antwort darauf ist nicht schwer.

Wenn die Geschichte jeglicher Kunst sich nothwendigerweise zum grossen Theil mit der Entwickelung ihrer Formen beschäftigt, so ist dem bei den Forschungen über Musik im höchsten Maasse geboten. Denn da der Inhalt dieser Kunst mit Begriffen so wenig fassbar ist, muss man sich zumeist von Seiten der Form heranzukommen suchen. Die [illegible] ausgebildeten Ausdruck hat [illegible] Contrapunkt des XVI. Jahrhunderts. Die Anfänge aber der Entwickelung der musikalischen Form liegen in jenen Zeiten des XII. und XIII. Jahrhunderts, in denen die mehrstimmige Mensuralmusik ins Leben trat.

Für die Ausbildung der einstimmigen Musik hatten die vielen vorangegangenen Jahrhunderte Wesentliches geleistet und waren bereits zu einer schönen Melodiebildung gelangt. Mit dem XII. Jahrhundert beginnt der Versuch, mehrere solcher Melodien zusammen erklingen zu lassen. Wie sich dieser Versuch zunächst anlehnt an die ältere Theorie, wie man sich allmälig davon loszureissen trachtet, indem man dem Gehör zu folgen beginnt, wie die Klangverbindungen — das sind die Gesetze, nach denen zwei oder mehrere zusammenklingende Stimmen ihre Schritte mit Rücksicht auf die dadurch entstehenden Zusammenklänge regeln — wie diese Gesetze in allen Perioden mehr oder weniger das Streben zeigen, die Kunstübung aus der Berechtigung zur Schönheit zu erheben: diese das Werden der musikalischen Form betreffenden Beobachtungen geben den klarsten Einblick in das Wesen der Kunst jener Zeiten, sie geben somit den Maassstab, nach welchem man die damaligen Werke zu beurtheilen hat. Sie sind aber von unbedingter Nothwendigkeit für die gesammte Geschichte der Musik. Denn es ist die Aufgabe derselben, die Entwickelung des Inhalts und der Form der Musik, sowie die Art der Verknüpfung beider zu verfolgen von den frühesten Zeiten an, zu denen die Forschung gelangen kann. Je erst dann, wenn die Erkenntniss über die Anfänge der Mensuralmusik besonders die Entwickelung und die Bedeutung der vorangegangenen Jahrhunderte erfasst hat, erst dann ist es möglich, einen wahrhaft tiefen Einblick in das Werden der musikalischen Kunst zu gewinnen.

Von den für diese umfassende Aufgabe wichtigen Vorarbeiten löst die vorliegende Arbeit einen fast verschwindend geringen Theil. Von den Mensuralnotationen des XII. und XIII. Jahrhunderts greift sie mit Sicherheit nur diejenige der, welche in Franco von Cöln ihren ältesten Vertreter findet, mit ziemlicher Genauigkeit lehrt sie die Notenschrift eines gewissen pseudonymen Aristoteles; von der ganzen dem Franco vorangegangenen Periode giebt sie dagegen nur ein lückenhaftes Bild. Es ist ferner nicht erreicht worden, Regeln aufzustellen, durch die mit Sicherheit zu bestimmen sei, nach welcher Notationsart irgend ein gerade vorliegendes Stück aus damaliger Zeit aufgezeichnet ist. Doch ist der Gegenstand der Forschung neu, das Material dagegen gering. Es steht aber zu hoffen, dass mit dem voraussichtlichen Wachsen desselben auch die wichtige Kenntniss der älteren Notenschriften, und dadurch auch das Verständniss der älteren Zeiten zunehmen wird.

Allgemeine Vorbemerkungen.

Innerhalb der Notation des XII. und XIII. Jahrhunderts sind drei Arten derselben zu unterscheiden:

I. Periode der Entwicklung vor Franco. (Anfang und Mitte des XII. Jahrhunderts.)

II. Die Franconische Zeit. (Ende des XII. und Anfang des XIII. Jahrhunderts.)

III. Die Notation, wie sie dargestellt ist in dem *tractatus de musica* [illegible] Aristoteles (um das Ende des XII. Jahrhunderts.)

Von diesen drei Gruppen ist die erste aus inneren Gründen vor die Franconische Zeit zu setzen; von der Notation des pseudonymen Aristoteles lässt sich mit Bestimmtheit nicht sagen, ob sie früher oder später als die Lehre Franco's zu setzen ist; in jedem Falle kann sie sich nur wenig von der Zeit des letzteren entfernen.

Die Schriftsteller, welche in Betracht kommen, sind:

I. Für die vor-Franconische Notenschrift:

a. *Discantus positio vulgaris*, welcher Tractat in dem Coussemaker'schen Sammelwerk *scriptores de musica medii aevi* abgedruckt ist im Band I, von Seite 94 bis 97.

b. Der in demselben Band von Seite 378 bis 383 abgedruckte Tractat eines Anonymus (der VII. in diesem Bande).

c. Der Tractat »Johannis de Garlandia de musica mensurabili positio«, welcher in dem ersten Bande des vorhergenannten Werkes zweimal nach zwei verschiedenen Handschriften abgedruckt ist, die hinsichtlich der Lehre der Notenschrift fast übereinstimmen. Es stehen der erste von Seite 97 bis Seite 117, der zweite von 175 bis Seite 182.

II. Für die Franconische Zeit sind von Wichtigkeit:

a. Der Tractat »magistri Franconis (et de Colonia) ars cantus mensurabilis« abgedruckt im vorgenannten Band S. 117 bis S. 136.

b. Der Tractat »Patre Franco de musica mensurabilis«, abgedruckt in demselben Band S. 136 bis 139. Dieser Tractat wiederholt in Kürze genau die Regeln Franco's.

c. Der Tractat, welcher in dem Coussemaker'schen Werk *histoire de l'harmonie au moyen-âge* unter den *documents* als No. V abgedruckt ist. Coussemaker schreibt diesen Tractat dem Franco von Paris zu.

d. Der Tractat »compendium magistri Franconis a Johanne dicto Ballox«, welcher abgedruckt ist im ersten Band der *scriptores* von S. 292 bis 296. Der Franco, von dem hier die Rede ist, ist wohl der von Cöln.

Der vorliegende Tractat stimmt vielmehr in Lehre und Fassung ziemlich genau überein mit dem oben angeführten Tractat II a, was für einen Beweis dafür gelten könnte, dass der letztere in der That dem Franco von Paris angehört.

e. und f. Zwei Anonymi (II. III.) abgedruckt im ersten

Band der *scriptores*. — *Anonymus II* von S. 303 bis S. 319 — *Anonymus III* von S. 319 bis S. 327 — Beide sind wie der Tractat des *Bottor* ziemlich genaue Wiederholungen des oben angeführten Tractats IIa.

g. Der von S. 429 bis 434 abgedruckte Tractat »*Fratrum Waltheri Odington de speculatione musicae*«.

III. Für die dritte Art der Notation haben wir nur den Tractat *Anonymus [illegible] tractatus de musica*.

Von allen diesen Schriftstellern kommen nicht haben die ganzen Tractate für den vorliegenden Zweck in Betracht, sondern allein nur diejenigen Stücke, welche von der Notenschrift handeln. In den betreffenden Theilen aller Tractate findet sich nun eine Anzahl von Begriffen, die allen gemein sind und die jetzt erörtert werden sollen, bevor die Lehre einzelner Schriftsteller besprochen wird.

Es ist nun allem wichtig, die rhythmischen Verhältnisse der Mensuralisten im XII. und XIII. Jahrhundert zu beurtheilen. Wir heutzutage unterscheiden einen zweitheiligen und einen dreitheiligen Rhythmus. Wenn von zwei gleich langen Zeittheilen die erste betont und die andere unbetont ist, so ist dies der zweitheilige Rhythmus, welcher, wenn man eine Viertelnote als Zeiteinheit annimmt, durch ein zwei Viertel messendes Metrum, den $\frac{2}{4}$-Takt, dargestellt wird. So kann man aber jeden beliebigen anderen Notenwerth als Zeiteinheit annehmen, so dass ebenso z. B. der $\frac{2}{8}$ oder $\frac{2}{2}$ diesem Rhythmus angehören. Wenn hingegen von drei gleich langen Zeiteinheiten die erste betont ist, die beiden andern aber unbetont sind, so ist dies der dreitheilige Rhythmus, welchem der $\frac{3}{4}$-Takt, ebenso aber auch der $\frac{3}{8}$- und der $\frac{3}{2}$-Takt je nach der verschiedenen angenommenen Zeiteinheit angehören. Fügt man nun zwei, vier, acht u. s. w. zweitheilige Rhythmen zusammen, so entstehen die geraden Taktarten, wie der $\frac{4}{4}$-, der $\frac{4}{8}$-, der $\frac{8}{16}$-Takt. Fügt man drei, neun u. s. w. dreitheilige Rhythmen zusammen, so entstehen die ungeraden Taktarten $\frac{6}{4}$-, $\frac{9}{8}$-, $\frac{12}{16}$-, $\frac{3}{4}$-Takt. Fügt man aber zwei, vier u. s. w. dreitheilige Rhythmen zusammen, so entstehen die gemischten Taktarten wie z. B. der $\frac{6}{8}$-, $\frac{6}{4}$-, $\frac{12}{8}$-Takt. Man denn kann den im $\frac{6}{8}$-Takt die Zeiteinheit bildende Viertel in zwei Achtel, jedes Achtel aber in drei Theile, nämlich in drei eine Triole bildende Sechzehntel theilen. Eben so gut kann man aber das Viertel in drei Achtel und jedes dieser Achtel in zwei Sechzehntel zerlegen. Man sieht, wie mannigfache Taktarten und wiederum wie viele verschiedene Gliederungen innerhalb derselben Taktart durch die Mischung der beiden Rhythmen bei uns heutzutage möglich sind.

Anders gestalten sich die rhythmischen Verhältnisse bei den Mensuralisten des XII. und XIII. Jahrhunderts. Sie kannten nur einen, nämlich den dreitheiligen Rhythmus und nahmen als Zeiteinheit die *brevis recta*, welche sie auch *tempus* heissen, an, so dass die aus drei *breves rectae* oder *tempora* bestehende Gesammtheit *perfectio* genannt, die einzige von ihnen gebrauchte Taktart ist. Die Zeiteinheit, die *brevis recta* zerfällt nun wieder nach Massgabe des dreitheiligen Rhythmus in drei kleinere Theile, in drei *semibreves minores*. Und wenn nun innerhalb der *perfectio* auch überall der dreitheilige Rhythmus herrscht, so kann derselbe dennoch auf mannigfache Art ausgefüllt werden. Es kann z. B. eine einzige Note die ganze *perfectio* ausmachen, oder sie umfasst drei *breves rectae*, oder aber in zwei Noten, von denen die erste gleich zwei *breves rectae* und die zweite *brevis recta* ist, oder umgekehrt, ebenso verschiedenartig ist die Theilung der *brevis* in die kleineren Notengattungen. Näheres darüber folgt in der Auseinandersetzung der verschiedenen Lehren. Bisher sind nur zwei Notengattungen erwähnt worden, die *brevis recta* und die *semibrevis minor*. Aus der Mannigfaltigkeit aber, mit welchem die *perfectio* ausgefüllt werden kann, ergiebt sich, dass es noch mehrere geben muss. Die Mensuralisten des XII. und XIII. Jahrhunderts unterscheiden sechs Notengattungen, von denen immer zwei zusammen gehören. Es sind dies:

1. Die *longa perfecta*, sie misst 3 *tempora* und füllt also eine *perfectio* aus.

2. Die *longa imperfecta*, sie misst 2 *tempora* und hat dieselbe Gestalt wie die vorhergehende.

3. Die *brevis recta*, sie misst 1 *tempus*.

4. Die *brevis altera*, sie misst 2 *tempora*, und ist ebenso gestaltet wie die vorhergehende.

5. Die *semibrevis minor*, sie misst $\frac{1}{3}$ *tempus*.

6. Die *semibrevis major*, sie misst $\frac{2}{3}$ *tempus* und ist ebenso gestaltet wie die vorhergehende.

Alle diese Noten sind gegenwärtig, erst gegen Ende des XIV. Jahrhunderts als der zweitheilige Rhythmus zur Geltung gekommen war, brauchte man Noten mit offenem Köpfe, welche dann ihrem Werth und ihrer rhythmischen Bedeutung nach von den schwarzen Noten wesentlich verschieden waren.

Da nun, wie oben erwähnt, zwei zusammengehörige aber verschiedenartige Notengattungen immer dieselbe Gestalt haben und da ferner Taktstriche damals noch nicht gebräuchlich waren, so muss es eine Anzahl sehr genauer Regeln gegeben haben, welche den Werth der verschiedenen, in einer Melodie nebeneinanderstehenden Noten in ihrem wechselseitigen Verhältniss zu einander zeigten, die des dreitheiligen Rhythmus immer derart ordneten, dass sie in Gruppen zerfielen, deren jede gleich einer *perfectio* war. Diese Regeln werden weiter unten genau besprochen werden.

Wenn man auch noch ausserdem ein anderer Notenwerth die *duplex longa* vorkommt, die gleich zwei *longae* ist, so kann man deshalb nicht behaupten, die Dreitheiligkeit sei damals nicht die einzige Art der Zeitmessung gewesen. Denn diese *duplex longa* kommt nur in dem aus dem *cantus planus* stammenden *tenor* vor und wird nach Angabe der damaligen Schriftsteller nur deshalb gebraucht, damit die Stelle des längeren Tönes im *cantus planus* nicht unterbrochen werde. Franco von Cöln sagt hierüber im ersten Band der *scriptores* S. 118: *Et duplex longa duas longas significat, quae idcirco in uno corpore duplicatur, ne series plana cantus gemyn et [illegible] dismembratur*. Zudem ist die grössere Gesammtheit, unter welche eine Anzahl von Noten zusammengefasst sind, wie schon gesagt, die *perfectio*.

Ausser den oben genannten Noten, die von den andern getrennt neben einander stehen (*figurae simplices*), gab es für die *longa*, *brevis* und *semibrevis* noch Verbindungen von zwei oder mehreren Notenkörpern, ohne dass eine kleine Entfernung sie je von einander trennt. Diese Verbindungen hiessen *ligaturae* oder *figurae compositae*, im Gegensatz zu den *simplices* und wandte sie an, wenn auf eine Silbe mehr als ein einzelner Ton gesungen werden sollte.

(Fortsetzung folgt.)

Wie Herr Charles Hugo, Sohn des Poeten Victor Hugo, sich die französische und die preussische Militärmusik vorstellt

Im »Rappel«, dem Journal der Familie Hugo, giebt der Sohn Charles folgenden blühenden Unsinn in Druckerschwärze zum Besten:

»Als ich vor einigen Jahren in Trier war, sah ich ein preussisches Regiment vorbeidefiliren. Das war etwas seltsam Ungewöhnliches. Wer ein preussisches Regiment marschiren sieht, hat eine feudale Horde gesehen. Das sieht sich lächerlich, wild und beunruhigend an. Die Pickelhaube macht dem letzten das martialische Aussehen, aber zwingt uns zum Nachdenken. Nichts Fremdartigeres und nichts furchtbar Lächer-

Geboren als ein so unbrechliches, mit ersten Glanzblätter behaftetes Regiment. Man glaubt bei irgend [illegible] Kriegs-Carneval zu sein. Das preussische Soldat ist [illegible] Mars verführter Chicaud. Das Regiment heisst [illegible] Voran zieht der Stabstrompeter (fanfaren). Es ist blos ein [illegible] Unteroffizier [illegible] und schreiender Junge, der [illegible] in die Blechinstrumente bläst, das den ganzen [illegible] der preussischen Militärmusik hält. Ein [illegible] ist der Fanfaren. Das französische Regiment hat den Tambourmajor, das preussische einen Stabstrompeter. Frankreich hat das Rosen, Preussen den Zweig. Hinter dem Stabstrompeter kommt die Musik mit ihren Pfeifen, Hörnern und flachen Trommeln, die zwei über einander gestülpten Cymbeln gleichen. Nichts Wahnsinnigeres als dies [illegible] Orchester. Alles Geräusch, Toben und Getöse stimmt sich wüthend zu einer undeutlichen, unbegreiflichen Symphonie zusammen, aus der man die musikalische Seele Deutschlands herausbört, und die mit der Wuth die Trommeln auf [illegible] Man möchte glauben, der Sturmwind spiele ein Stück von Beethoven auf. Nach der Musik marschirt der Oberst heran. Das ist also ein [illegible] Er trägt eine andere Uniform als die des Regiments, als ist [illegible] ausgestattet, geschmückt, phantastisch und [illegible] Er ist behelmt, hat Epauletten von grosser Kragen und den gezückten Säbel, und daran allein erkennt man seinen Rang. Er ist gefolgt von zwölf Lakaien [illegible] grosser Livrée und die [illegible] Nach seinen Lakaien kommen seine Adjutanten. Denn in Preussen haben, wie in Frankreich die Generale, auch die Obersten Adjutanten. Es sind [illegible] junge Leute, aber grosse Herren. Sie tragen auffällige Costüme. Sie sind [illegible] Alle die zusammen, der Stabstrompeter, die Musik, der Oberst [illegible] die Adjutanten [illegible] machte [illegible] den Krieg aus, [illegible] Die schroffe deutsche Disciplin [illegible] Das [illegible] Phantasie. Beethoven hat die Musik, Callot die Costüme dazu gezeichnet. Man muss [illegible] »Sind das Grablieder oder Kriegslieder?« [illegible] in den Krieg. Das ist ein [illegible] Todtentanz. Man erwartet Thespis mit preussischen Geschützen herausziehen zu sehen. Eine Art teutonische Wildheit hat sich in ihrem Kosmos eingenistet. [illegible] Man meint die Cimbern defiliren zu sehen, die barbarei zieht vorüber. Das ist nicht mehr die Maskerade, das ist der Todesengel. Diese Armee ist eine Heerwalth, dem Norden [illegible] Waterloo, einen Roldan, Blücher.

Wie steht das preussische Regiment aus, wie ist das französische? Voran der Tambourmajor, bedeckt mit Stickereien, prächtig, [illegible] sich selber auf seine Taille mit seinem Schnurrbart, auf seine Uniform [illegible] Er hat sieben Fuss [illegible] Weil aber die hohe Statur allein nicht genügt, hat er noch eine Pelzmütze, darauf ein Käppchen und darüber den tricoloren Federbusch. Im Schwingen seines Stabes mit Goldfransen, mit dem er [illegible] der Fenster auf dem Balcon des zweiten Stockwerks wirbt. Der Tambourmajor ist die einzige gestaltete Phantasie des französischen Regiments. Nach ihm kommen die Tambours mit ihren kleinen Lederschürzen am linken Beine, darüber die kupferne Trommel. Sie schlagen den Wirbel mit einer [illegible] und [illegible] auf das Commando des Tambourmajors. [illegible] Trommler [illegible] zur Retraite und zum Angriff schlagen. Kleber kannte sie schon und Danton hat sie geliebt. Sie sind die Stimme des Volkes und der Lärm der Nation. Nach ihnen die grosse französische Militärmusik. Nichts Einzelnes [illegible] und Saltdonnern. Man glaubt die Seele des Vaterlandes zu [illegible] schen: Fonds, Harmonie, Freiheit, Befreiung, Humanität, alle diese erhabenen [illegible] in der französischen Militärmusik. Sie ergreift den Soldaten bis in die verborgensten Fasern seines Rhythmus. Wenn diese Musik vorüberzieht, ist es als ob Frankreich [illegible] Das ist die Musik der Freiwilligen, die Musik von 1790. Die grosse Trommel bedeutet Sambre-et-Meuse und der [illegible] Valmy. Pfeifen, Hörner, Cymbeln, Flöten, Trompeten und Trommeln, all dieses Donnern [illegible] ist mit dem einzigen Worte »Marseillaise« gesagt. Nun defilirt das Regiment. Hier der Oberst, dort die Hauptleute, weiter die Lieutenants und Soldaten. Alle sind fröhlich. Die Offiziere schwingen ihre Säbel, [illegible] die Soldaten tragen die Gewehre, wie es ihnen beliebt. Alle diese Männer sind [illegible] und dennoch verleugnet Keiner seinen freien Willen. Der französische Troupier hat seinen Witz und sein Selbstbewusstsein. Er ist keine Maschine, sondern menschlich [illegible] Er hat den Cultus für seine Fahne wie für das Natur[illegible] ist aber der Soldat der grossen Nation. Diese Armee hat ein Vaterland [illegible] sie hat ihren Ruhm, die Revolution, ihren Soldaten Marceau.«

Welch ein gräuliches Chaos der Geister muss in Frankreich herrschen, wenn selbst diejenigen, welche sich [illegible] republikanischen Demokraten und ihrem Hasse des Decembermannes [illegible] der [illegible] Regierung denselben so total demoralisirt sind. Die gegenwärtige Purganz war also für Alle ohne Ausnahme ein sehr nöthiges Heil[illegible]mittel.

Nachrichten und Bemerkungen.

* (Ein musikalischer Regimentsbock.) In den Zeitungen liest man Folgendes: Es war zu Ende des Krieges 1866, da hörte [illegible] eines Abends die Regimentsmusik des ersten [illegible] Infanterie-Regiments Nr. 10 in der Nähe des ungarischen Fleckens Tyrnau, als sich ein niedriger [illegible] Hund zu ihr fand. Die Musikanten theilten ihre Mahlzeit mit dem Thiere, und der Gast [illegible] Klänge. [illegible] Aufbruche des anderen Morgens geht das Grüne [illegible] schliesst sich den Musikanten an; [illegible] bis zum heutigen Tage die Capelle [illegible] nicht verlassen, [illegible] Tritschenfahrt [illegible] Märschen [illegible] jedoch Grenzen in der Nähe, so schlug er sehr heftig an. Der [illegible] Musikfreund erhielt den Namen »Tritsch«. Bei Ständchen und Messen trägt jeder Musikant seinen Theil bei, was [illegible] der Director [illegible] Tritsch mit gehobener [illegible] Halb[illegible] beim Abschwenken schlug er regelmässig [illegible] bei anderem Marschiren hielt er sich immer zu dem Musikanten, mit welchem er zusammen im Quartier war. Wurde zum Spiele der Kreis geschlossen, so war Tritsch auf dem Dirigentenplatz postirt, und wehe irgend welchem Hunde, der sich in diesen Kreis wagte, so bei wenn es dem commandirenden General gehört hätte, es würde [illegible] Geheul im Mage aus dem Kreise gejagt worden sein. Tritsch wurde Weihnachten 1866 Capellmeister [illegible] wurden ihm Tressen an das Halsband genäht, und nun wird er den Feldzug gegen Frankreich mitmachen und bekommt dann nach glücklicher siegreicher Heimkehr, jedenfalls die Sergeantenknöpfe [illegible] Sein Halsband hat folgende Inschrift:

»Von Oesterreich? [illegible] ich bis bisher gekommen,
Die Regimentsmusik hat mich [illegible] aufgenommen,
Drum bleib ich ihr auch treu bis an mein End, —
Mein Name ist »Tritsch« vom 10. Regiment.«

Das Merkwürdigste jedoch ist, dass Tritsch mit keinem Anderen gehen möchte, als mit Mitgliedern der Capelle; [illegible] anderen Militärs oder Civilisten ging er [illegible] keinen Schritt, trotz aller Verlockungen.

Berichtigung.

In dem Aufsatze »[illegible]« in Nr. 32 Seite 250, Zeile 5 des zweiten Spaltes steht: »Geht [illegible] der Mann [illegible] Bibelthema der in jenem wunderbaren Chore angewandten Fuge, — es soll aber heissen: »den [illegible] Marx verkannte [illegible] dass nicht in der [illegible] Anwendung der Schranken [illegible] Händel seinen Chorfuge), sondern in der Verkennung derselben wie Marx und Dehn, Hauptmann, Lobe und andere Tonkünstler seiner Zeit [illegible] wie sehr sie auch sonst von einander abweichen mochten.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur Wilhelm Werner in Leipzig

Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.



Leipzig, 24. August 1870. **Nr. 34.** V. Jahrgang.

Inhalt: Ueber Quintenfolgen. — Eine musikalische Reise nach Amerika (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (Lieder und Gesänge von Hol, Mohring und Merkel). — Ein Mensuralcontachrift des XII. und XIII. Jahrhunderts (Fortsetzung). — Anzeigen.

Ueber Quintenfolgen.

Von W. Oppel.

Erster Artikel.

Die Nummern 25, 29 und 31 d. Bl. enthalten einen Artikel »Zur Quintenfrage«, dessen Verfasser einige neue Gesichtspunkte aufstellt. Die Quintenfolgen sind lange ein Stein des Anstosses in unserer Theorie. Das Verbot derselben gänzlich aufzuheben, wie wohl schon vorgeschlagen worden, scheint nicht rätlich, da manche Quintenfolgen entschieden hässlich klingen; es in seiner ganzen Strenge beizubehalten, können alle diejenigen nicht wünschen, welche gleich mir der Meinung sind, dass viele Quintengänge nicht hässlich, manche sogar recht schön klingen. Es rechtfertigt sich deshalb, den Ursachen dieser Erscheinung stets von Neuem nachzugehen und die Fälle festzustellen, in welchen solche Folgen zu gestatten oder zu verbieten sind. Dem Verfasser jenes Aufsatzes ist es offenbar gleich mir selbst nur um die Sache zu thun. Er wird es darum nicht übel deuten, wenn ich sage, dass mir seine dort ausgesprochenen Ansichten zum grössten Theile unhaltbar scheinen, und wenn ich dies im Folgenden näher begründe. Diejenigen Leser aber, welche sich für solche Erörterungen überhaupt interessiren, bitte ich, zunächst die Nr. 25 nochmals zur Hand zu nehmen. —

Schon der Satz, dass Erscheinungen der Geisterwelt — sagen wir lieber: im Leben und Weben des Geistes — sich aus den Gesetzen der Körperwelt müssen erklären lassen, scheint mir höchst unsicher; er entspricht allerdings der Ansicht der neuern sogenannten Materialisten, ist aber doch keineswegs allgemein angenommen. Sucht ihn Erache nun gar heraus: er weiter, müssten wir aus den Gesetzen der Logik erklären können. Unter Logik versteht man meines Wissens das richtige Denken und Schliessen. Kann man nun sagen: die schon danach Wirkung eines grossen Septimen müssen wir aus den Gesetzen des Denkens erklären können? Vielleicht war aber der Satz nur so gemeint: »Die Wirkung musikalischer Erscheinungen auf unsere Sinne und unsere Empfindung müssen wir uns durch logische Schlüsse zu erklären suchen.« Dann kann man beistimmen. Allein aus den Beispielen vom Sonnensystem scheint hervorzugehen, dass der Verfasser doch mehr gemeint. Hier ist es nun eigenthümlich, dass den Gesetzen der Akustik diejenigen der Bewegung entgegengestellt werden, als ob etwa erstere der Naturwissenschaft, letztere der Logik angehörten. Wie dem auch sein möge: der Satz »Das Stärkere zieht das Schwächere an« bleibt unanfechtbar. Er wird gewöhnlich als allgemeines Gravitationsgesetz so gefasst: »Alle Körper ziehen einander an, und zwar nach Massgabe ihrer Massen und im umgekehrten Verhältniss nach Massgabe der Entfernung.« Der Verfasser jenes Aufsatzes meint nun weiter, wenn man bisher das Befremdende der Quintenfolgen in harmonischen Verhältnissen gesucht habe, so hätte diese Methode schon dadurch bedenklich werden müssen, dass bei der Umkehrung der Quinten in Quarten das Befremdende aufhöre. Aber ein Verhältniss zu ändern und dessen Umkehrung anderseits — dies ist doch zweierlei, und nach meiner Logik wäre es seltsam genug, wenn man bei den dazwischen liegenden Resultaten der derselbe Grad des Wohlklingens oder Befremdens hervorginge. — Es soll nun zugegeben werden, dass bei dem Zusammenklange einer Quinte dem tieferen Tone ein gewisses Gewicht zuzuweisen, weil der höhere (oder eigentlich dessen Octave) ein Aliquotton des tieferen ist, also gleichsam von selbst als Theil zu ihm gehört. Es soll noch weiter zugegeben werden — indem wir zu Nr. 29 der Zeitschrift übergehen —, dass die oberliegende Stimme für gewöhnlich unsere Aufmerksamkeit zunächst fesselt. Allein hier wäre doch zu fragen, woher dies komme. Herr Sattler hat es nur als Factum hingestellt. Ich kann es mir nur so erklären: Tiefe Töne kommen einerseits nicht so leicht und beweglich zur Ansprache und sind andererseits nicht so leicht verständlich, als hohe, sobald es sich um eine einigermassen rasche Bewegung handelt.[*] Jetzt hat man daher anfangs eine Stimme vor anderen sich auszeichnen zu lassen, was nicht selten durch ihre grössere Beweglichkeit geschah, um so mehr war man genöthigt, dazu eine hohe Stimme zu wählen. So gewöhnte man sich allmählig daran, die höchste Stimme als Hauptstimme zu betrachten, und wir sind nun von Jugend auf daran gewöhnt. Nun muss ich weiter gestehen, dass mir die Anwendung des Gravitationsgesetzes auf Töne nicht passend scheint. Wie kann ein Ton einen andern anziehen? Töne sind ja keine Körper. Aber nehmen wir das Anziehen immerhin in irgend einem bildlichen Sinne, so scheint mir doch die Argumentation in jenem Aufsatze unlogisch. Wir wollen bei dem Beispiele $\frac{g}{c}\ \frac{a}{d}$ bleiben. Ursprünglich liegt die Kraft in den Tönen c d, also auch die Anziehung, denn das Starke zieht an. Werden nun die Töne g a darüber gesetzt, so sind nur folgende drei Fälle möglich: a) Die ganze Kraft bleibt bei den Tönen c d; dann bleibt auch ebenso die Anziehung bei ihnen bestehen, denn das Schwächere wird stets von dem Stärkeren angezogen, gleichviel ob es sich oben, unten oder neben finde. Oder b) die ganze Kraft geht

[*] Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, warum dies so ist; an der Thatsache wird Niemand zweifeln.

auf g u. f hin, weil den Oberstimmen ist, dann muss auch die Anziehung auf g u. übergehen, denn nur das Starke, d. h. was die Kraft hat, zieht an. Oder c) es geht ein Theil der Kraft auf die Oberstimme über, dann tritt wieder einer der Fälle a) oder b) ein, jenachdem das Uebergewicht auf der einen oder andern Seite ist; oder endlich d) die Kraft vertheilt sich genau zur Hälfte auf beide Stimmen, dann hört die Anziehung überhaupt auf, wirkungslos. Von einem Missverhältniss zwischen Kraft und Anziehung kann überhaupt nimmer die Rede sein, weil ja die letztere eben durch das Naturgesetz ewig an die erstere gebunden ist. Es scheint fast, als habe der Verfasser das »Anziehen« in jenem bildlichen Sinne »die Aufmerksamkeit, das Wohlgefallen erregen« genommen, wie wir etwa von einem anziehenden Sache sprechen. Dann kann aber doch wohl von keinem Naturgesetz die Rede sein.

Nach meiner obigen Auseinandersetzung wäre das Hervortreten der Oberstimme nur Sache der Gewöhnung. Wenn also Jemand in Nr. 3 die Bemerkung, doch gewöhnt hätte, sein Augenmerk vorzugsweise auf die tiefe Stimme zu richten, so würde für ihn der Gang $\frac{f\ g}{e\ d}$ nicht unangenehm klingen. Derselbe Fall würde auch dann eintreten, wenn wir durch irgend eine charakteristische Figur der Unterstimme genöthigt würden, ihr unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden: a c $\frac{f}{c\ d\ e\ d\ c\ f\ d}$, was mir denn auch nicht schlecht klingt. Nehmen wir aber nun einmal an, unsere Oberstimme gehe zwar von g nach a, aber unsere Unterstimme von c nach f, ist nun das a nicht auch Parallele von f? Steht also nicht immer die Kraft unten und die Anziehung oben? Müsste dies also nicht gleichfalls schlecht klingen? Ich gehe noch einen Schritt weiter. Wenn jenes »Missverhältniss« überhaupt besteht, so muss es auch bei der einzelnen Quinte schon bestehen, und also einzelne reine Quart müsste schöner klingen als eine Quint, was doch gewiss nicht wahr ist. Sollte meine Ansicht über das Hervortreten der Oberstimme irrthümlich sein, was ich für sehr unglaublich halte, so bleiben doch diese letzteren Argumente bestehen, um die Unhaltbarkeit jener Deduction darzuthun. Nun gesellt aber der Verfasser jenem Satze »das Starke zieht das Schwache an« folgenden zu: »das Starke verdrängt das Schwache« und hält auch ein Naturgesetz sein. Anziehen und Verdrängen (oder Abstossen, wie es dort auch heisst) sind aber doch Gegentheile. Nach meiner Logik kann das Starke immer nur eines thun: entweder anziehen oder verdrängen; wären beide Sätze wirklich Naturgesetze, so müsste das Starke in allen Fällen das Schwache anziehen und zugleich verdrängen. Deswegen macht mir auch der Satz: »In Nr. 3 ist g Grundton, welcher die Quarte c abstösst oder vielmehr hier heranzieht« den Eindruck, als wenn Jemand sich sagen wollte: »Die Indianer lachten das glänzende Feuer vor [illegible] Glück an oder vielmehr an leuchten es bis auf den letzten Funken aus.« — Wenn uns den Harmonikern der Vorwurf gemacht wird, zu vernachlässigen die Erforschung der natürlichen Bewegungsgesetze, so fragt sich, ob gerade von diesen Gesetzen die Rede sein dürfe, wenn es sich nicht um einen Körper, sondern nur um einen Sinneseindruck handelt. Allerdings sind wir dabei Alle unserem »subjectiven Empfinden« unterworfen. Wissen wir aber, wie dies bei vielen Quintengängen der Fall ist, dass wir unserer Empfindung das allein Andere [illegible], so ist es hohl subjectives muss. — Ein recht wichtiger und vielleicht bisher noch nicht hinlänglich berücksichtigter Satz ist der, dass durch das Uebergewicht des melodischen Elements eine sonst harmonisch auffallende Stelle gestattet werden kann. Gel. Musik aus der nachklassischen Zeit haben wir oft Gelegenheit, dies zu bemerken. — Indem wie uns nun zu Nr. 31 d. B. und dann l. u. den Notenbeispielen wenden, so muss ich allerdings angeben, dass auch mir die meisten derselben zulässig scheinen,

wenigstens, soweit es die Quinten betrifft. Mit den angeführten Gründen bin ich freilich öfters nicht einverstanden. Wenn das Argument für Nr. 1 richtig wäre, so müsste auch was man gewiss nicht zugeben wird, dies gut klingen: $\frac{a\ g}{f\ e}$ $\frac{a}{f}$ $\frac{g}{d}$ (?) denn die Voraussetzungen sind ganz dieselben. Wäre ferner die Erklärung richtig, welche Herr Sattler seinerseits über die Marx'schen Beispiele giebt, so müsste auch Folgendes im höchsten Grade schlecht klingen:

denn hier liegt durchgängig die Quint über dem »Grundtone« und wird in der Oberstimme mehrmals hervorgehoben.

Ich Bisherigen glaube ich gezeigt zu haben, dass wir auf jenem Wege der Sache nicht beikommen können. Meine eigene Ansicht über das Quintenverbot darzulegen, behalte ich mir für einen späteren Artikel vor.

Eine musikalische Reise nach Amerika.

Meine Reise nach Amerika. Erzählt und allen deutschen Sängern gewidmet von **Wilhelm Tschirch.** Magdeburg, Heinrichshofen'sche Buchhandlung. 1870. 68 Seiten gr. 8. Pr. 6 Sgr.

(Fortsetzung.)

Ist Herr Tschirch nun auch vag und wortkarg, wo es sich um ein grösseres classisches Werk handelt, so wird er doch beredt, wo das Brimborium anfängt. Hören wir ihn wieder selbst:

»Am zweiten Tage, Montag den 12. Juli, fand der grosse Festzug statt. Er war imposant und unterschied sich von unsern Sängerfestzügen in Deutschland hauptsächlich dadurch, dass in demselben sich auch die höchsten Staatsbehörden befanden, so an der Spitze der Gouverneur von Maryland mit seinem Stabe, mehrere Abtheilungen Militair etc., eine Betheiligung also, wie sie in Deutschland bisher noch nie stattgefunden hat. Der Gouverneur ritt einen kostbaren Rappen, von dem man mir sagte, dass er 12 000 Dollars koste und erregte mit seinem glänzenden Stabe allgemeine Aufmerksamkeit. Nach dem Gouverneur und dessen Escorte folgten im Zuge mehrere vierspännige Wagen. Im ersten war mir, als dem Repräsentanten des Deutschen Sängerbundes, der Ehrenplatz neben dem Festpräsidenten geworden. Uns vis-à-vis sassen der Ehrenpräsident und der Festdirigent. In weiterer Fortsetzung des Zuges folgten die Sängervereine mit ihren prächtigen und kostbaren Fahnen und Bannern, zwischen ihnen vertheilt in vierspännigen Wagen der Mayor der Stadt, der Vorstand der Schützengesellschaft, die Officiere des Norddeutschen Lloyddampfers »Berlin«, die Mitglieder des Executiv-Comités, die Vertreter der Presse, endlich etwas (?) nach Humbug aussehend, auf vier eigens dazu umgerichteten Wagen die aus Pianos, zwei Flügel und zwei tafelförmige Instrumente. An einem der letztern saß ein junger Mann, der während des Zuges in Fortissimo spielte! — Am Washington-Monumente wurde vom Militair salutirt und alle Vorüberziehenden entblössten ehrfurchtsvoll das Haupt. Endlich am Vereinslocale »Concordia«, von wo der Zug ausgegangen war, wieder angekommen, löste

sich dieselbe auf, und der Gouverneur mit seinem Stabe, die Ehrengäste des Executiv-Comité etc. begaben sich in die »Concordia«-Halle. Hier wurde ein Dejeuner eingenommen, bei dem, angeregt durch Champagner, die Rede eine Hauptrolle spielte und Toast auf Toast einander folgten. Auch ich fand mich veranlasst, einen Toast auszubringen, und zwar auf den Gouverneur, wobei ich hervorhob, wie schätzenswerth und von welch günstigem Einflusse die Betheiligung der Staatsbehörden an den Sängerfesten sei. Mein Toast wurde sehr freundlich aufgenommen.

»Ich kann nicht unterlassen, noch zu bemerken, dass mir bei diesem Festzuge Ehrenbezeugungen erwiesen wurden, wie sie den Mächtigsten der Erde kaum in höherem Grade zu Theil werden können. Schon als ich den Wagen bestieg und den Ehrenplatz einnahm, erscholl ein donnerndes Hoch auf »Mosta Tech (?) ... den Gast aus Deutschland«, und dieser Ruf war fast ununterbrochen während des ganzen Dauer des Zuges zu hören. Dabei wurde ich mit Blumen, von schönen Händen aus den Fenstern geworfen, fast überschüttet. Einzelne Ladys verschmähten es sogar nicht, über die Strasse an meinen Wagen heranzukommen, mich zu beglückwünschen und mit Kränzen und Blumen [illegible] ... Unter diesen befand sich auch eine ehemalige Schülerin von mir. Sie nannte mir ihren Namen, den ich aber bei dem grossen Tumulte leider nicht verstehen konnte. Der Wagen war beim Schlusse des Zuges so mit Blumen gefüllt, dass es mir schwer wurde, auszusteigen. Da ich unmöglich die vielen kostbaren Bouquets zu mir nehmen konnte, bat ich den Kutscher, sie in meine Wohnung zu führen und daselbst alle Empfangenen zur Aufbewahrung abzugeben.

»Abends 8 Uhr versammelte man sich im Maryland-Institute zum Preissingen. Es nahmen an demselben 18 auswärtige Vereine Theil, die in zwei Klassen, in Vereine von unter 45 Mitgliedern und in Vereine von über 45 Mitgliedern getheilt waren. An vorzügliche Männergesangvorträge gewöhnt, die man ja in Deutschland so oft hört, ging ich nicht gerade mit grossen Erwartungen zu diesem Preissingen. Aber schon während der Vorträge der ersten Abtheilung wurde ich zur Aufmerksamkeit, später aber zum Staunen angeregt, als ich die der zweiten Abtheilung anhörte. Ich muss bekennen, dass ich eine auf so hoher Stufe stehende Ausbildung im Männergesange in Nordamerika nicht erwartet habe. Was man nur immer verlangen kann in Bezug auf Aussprache, Auffassung, Intonation, Nüancirung, Ausdruck etc., war in den meisten der Vorträge auf das Vortheilhafteste zu erkennen. Den ersten Preis in der zweiten Abtheilung (Vereine über 45 Mitglieder) erhielt der »Deutsche Liederkranz« in New-York für den Vortrag des Liedes: »Wie kam die Liebe« etc. von M. Frey. Der zweite Preis in derselben Abtheilung wurde dem »Jungen Männerchor« in Philadelphia für den Vortrag von »Der Cap« (?) ... von F. Lapt (?) zuerkannt. In der ersten Abtheilung erhielt den ersten Preis der »Quartett-Club« in Hoboken für den Vortrag von »Das Liebesgrab am Rhein« von F. Möhring, den zweiten Preis der »Sängerbund« in Washington für den Vortrag von »Frühlingsnahen« von F. Abt. Gewiss ist die Entscheidung der Preisrichter eine wohl überlegte und begründete; aber ich kann nicht verschweigen, dass es mir wehe gethan hat, Vereine, wie den »Arion«, den »Beethoven-Männerchor«, den »Mozart-Verein« und die »Deutsche Sängerrunde« in New-York, den »Sängerbund«, den »Männerchor« und die »Liedertafel« des [illegible] in Philadelphia, deren Vorträge sämmtlich vorzüglich waren, leer ausgehen sehen zu müssen. Ich habe auch bei diesem Preissingen wieder bemerkt, dass die Wahl der vorzutragenden Gesänge nicht bestimmend ist und den Vortrag selbst in den Hintergrund treten lässt. Will man beim Preissingen ein unbefangenes Urtheil gewinnen, so wird man vor allen die Bestimmung treffen müssen, dass in jeder Abtheilung von den concurrirenden Vereinen ein und dieselbe Composition vorgetragen wird. Die ersten Preise bestanden in zwei Concertflügeln im Werthe von à 850 Dollars aus der Fabrik von W. Knabe in Baltimore. Die zweiten Preise, zwei tafelförmige Pianos à 1200 Dollars Werth, waren aus der Manufacturing [?] Gaehle in Baltimore. Die Preise sind sehr respectabel gegenüber denen, die für die Preiscompositionen, die bekanntlich nur auf 100 Dollars und 50 Dollars fixirt wurden!

»Am dritten Festtage fand Vormittags die Probe zum sogenannten Massenconcerte statt, und Nachmittags wurde eine Generalversammlung der Delegaten des Sängerbundes abgehalten. Abends 8 Uhr begann im Maryland-Institute das Massenconcert. Es wurden von sämmtlichen Sängern (etwa 2000) vorgetragen: 1) »Sonnenaufgang« von Mamme, 2) »Hymne« von H. Mohr und 3) »Siegesgesang der Deutschen nach der Hermannsschlacht« von F. Abt. Zwischen diesen Gesängen trugen die vereinigten Sänger von New-York unter Leitung des Prof. Anschütz vor: »Das Kirchlein« von Becker, die vereinigten Sänger von Philadelphia unter Leitung des Professors Engelke »Zum Walde« von Herbeck und die vereinigten Sänger von Baltimore unter Leitung des Professors Lenschow »Hymne an den Gesang«, Preiscomposition von H. Franke. Den sämmtlichen Vorträgen hörte man die gute und sorgfältige Einübung an, und verdient dies um so mehr Anerkennung, als sonst gewöhnlich die Massengesänge immer etwas stiefmütterlich behandelt werden. Nach der Ouverture zu »Johanna von Paris« von Lindpaintner (?), die das Concert eröffnete — ein grosses Orchesterwerk [illegible] — trug Dr. H. Wiedemann ein von ihm verfasstes Festgedicht vor, und am Schlusse des ersten Theiles hatte ich die Ehre, vom Festpräsidenten der Versammlung — gegen 3000 Personen bestehend — vorgestellt zu werden. Ich wurde mit einem Hoch empfangen, wofür ich dankte und alsdann an die Sänger folgende Ansprache richtete:

»Seit einer Reihe von Jahren war es mein sehnlicher Wunsch, einmal in die Neue Welt zu den schönen Nordamerika reisen und meinen Deutschen Sangesbrüdern dort einen Besuch abstatten zu können. Stand ich doch mit denselben schon seit längerer Zeit in geistiger Beziehung. Mit lebhaftem Interesse verfolgte ich die Thätigkeit der Deutschen Gesangvereine daselbst und mit besonderer Freude erfüllte es mich, wenn ich vernahm, dass in einzelnen Vereinen und bei Sängerfesten meine Compositionen zur Aufführung gekommen und mit Beifall beehrt worden waren. Heute nun, meine lieben Sangesbrüder, bin ich so glücklich, meinen Wunsch erfüllt zu sehen. Ich weile in Ihrer Mitte, ich nehme an Ihrem schönen Feste Theil. Aber meine Theilnahme an demselben gilt nicht bloss meiner Person. Ich erscheine in Ihrer Mitte auch als Vertreter des »Allgemeinen Deutschen Sängerbundes«, eines Bundes, der fast alle Sänger Deutschlands, nahe an 60,000, in sich fasst. Diese senden Ihnen durch mich ihren sangesbrüderlichen Gruss. Sie sprechen durch mich ihre Freude aus, dass Sie das Deutsche Lied auch in Ihrer neuen Heimath mit Liebe pflegen und zur Geltung bringen. Wir sind in Deutschland erstaunt über die Opferwilligkeit, die Sie zeigen, wenn es gilt, das Deutsche Lied zu glorificiren, und wahrlich, das gegenwärtige Fest ist wieder ein neuer

Beweis dafür. — Ich kehre nach Deutschland zurück und werde erzählen, was ich Staunenswerthes, Grosses und Schönes hier in diesem herrlichen Lande gesehen habe; ich werde mittheilen, welche meisterhafte Leistungen im Gesange ich von Ihnen gehört; ich werde berichten, dass durch Sie, die Sänger, das Deutschthum in Amerika eine Achtung gebietende Stellung errungen hat, und von allem mittheilen, welch liebevolle Aufnahme ich hier gefunden und welche Auszeichnungen und Ehren mir zu Theil geworden sind. — Und nun, meine theuren Sangesbrüder, glaube ich schliesslich meinen Mission nicht besser erfüllen zu können, als dass ich hier auf Amerikanischem Boden mit Ihnen ein Hoch ausbringe auf das Deutsche Lied, das ja die alleinige Veranlassung unserer Vereinigung ist, das in der alten Welt wie in der neuen erklingt und überall, wo eine Deutsche Zunge spricht, das ein specielles Eigenthum unserer Nation von jeher Gefühl und Schönheit erhebt und unser Herz erquickt: das Deutsche Lied, es lebe hoch!«

»Diese Worte fanden enthusiastischen Beifall in der Versammlung. Festpräsident Steinbach dankte mir im Namen des Nordöstlichen Sängerbundes und sagte unter anderem: 'Es sei dem Nordöstlichen Sängerbunde besonders schätzbar, dass ihm der »Deutsche Sänger« heute diesen Mal einen Mann von Fach und einen Mann, der ihm schon durch seine Compositionen lieb geworden sei, als Delegirten zum Feste gesendet habe.' Als ich meinen Ehrenplatz wieder einnahm, wurde ich von allen Seiten, auch von den anwesenden Gesandtschaften beglückwünscht, und junge Damen überreichten mir Blumenbouquets.

»Der zweite Festtag, Mittwoch, war einem Picknick im Schützenparke gewidmet. Die Vereine hatten sich hier einen sehr schönen und umfangreichen Sommerlocale in der Vorstadt gruppenweise, zum Theil im Freien, zum Theil in Zelten, gelagert. Es herrschte bei Allen ein heiterer und ungezwungener Ton. Dem Biere wurde fleissig zugesprochen. Ich nahm Veranlassung, am Arme meines jungen und schönen Wirthes, Marcus Pumpitz, einen Rundgang bei den Vereinen zu machen, und wurde von denselben überall mit Jubel empfangen. Fast alle Vereine verehrten mir bei dieser Gelegenheit das Vereinsmitgliedzeichen in Gold und bin ich im Besitze von 66 solcher Ehrengaben, die ausser dem hohen Werthe der Erinnerung auch schon einen sehr ansehnlichen Metallwerth repräsentiren.

»Kurz nach 12 Uhr erschall das Signal zu den Festreden und zur Krönung des eigentlichen Vereins. Von allen Seiten eilte eine zahllose Menschenmenge nach dem Musikpavillon, auf welchem die Honoratioren des Tages, die zahlreichen Vertreter der Presse etc. bereits Platz genommen hatten. Herr Wilhelm Kopp eröffnete diesen Act mit einer Deutschen Rede, worauf eine Englische von Master R. C. Barry folgte. Beide Reden gaben Zeugniss, wie tief das Deutsche Lied und seine Bedeutung nicht nur bei den Deutsch-Amerikanern, sondern auch bei den Anglo-Amerikanern bereits Wurzel gefasst hat. Der Ehrenpräsident, Herr Chr. Ax, machte hierauf das Ergebniss des Preisrichtercollegiums bekannt. Dasselbe ist von bereits mitgetheilt. Die nicht preisgekrönten Vereine wussten sich mit Humor in ihr Schicksal zu finden, und machte sich dann besonders der New-Yorker »Arion«, einer der tüchtigsten Vereine, eine dadurch Vergnügen, in einem grossen, von den Mitgliedern in urkomischer Weise ausgeführten Leichenzuge zu erkennen gab.

»Der nächste, also fünfte Festtag, wurde mit einem grossen Commers der Sänger im Schützenparke und somit zugleich das ganze Sängerfest geschlossen. — Es war ein herrliches Fest, dessen Arrangement den Unternehmern und den Bewohnern Baltimore's, die nichts unversucht liessen dasselbe gefördert, zur grössten Ehre gereicht. Besondere Anerkennung ist die in allen Theilen gelungene Ausführung gebührt dem Festpräsidenten Steinbach und dem Festdirigenten Lenschow, die beide, vom Executivcomité bestens unterstützt, das Ganze mit Sorgfalt und Eifer vorbereitet hatten und mit Geschick leiteten.« (S. 35—14.)

Die Bemerkungen über die stattgefundene Festlichkeit sind gewiss zutreffend, aber nicht eindringlich genug. Wie Gesangvereine nach Preisen streben können mit Gefühlen, die gar keine Musik mehr sind, gehört auch zu den vielen Geheimnissen des modernen Männergesangs.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

[Als Fortsetzung der Anzeigen etc. von Nr. 33.]

Lieder. Gesänge.

Richard Gol. Zwei Gesänge für vier Männerstimmen. Op. 58. Utrecht, Rothman. Partitur und Singstimmen 6 B. 40 c. (Holld.) Octav.

—— **Die vier Jahreszeiten,** für drei weibliche Stimmen mit Clavier. Op. 51. Ebendaselbst. Partitur 3 B. 65 c. Fol.

Ferd. Döring, Op. 78. **Sechs Gesänge** für vierstimmigen Männerchor. 6 Hefte. Schleusingen, Glaser. Octav.

F. W. Markull, Op. 140. **Zehn Naturlieder** von Oser für vierstimmigen Männerchor. 5 Hefte. Schleusingen, Glaser. Partitur 1 Thlr. Octav.

Von diesem Componisten ist in diesen Blättern öfter die Rede gewesen, namentlich in den Jahrgängen 1864—65, dann in dem ersten über Gebet Gesängen einer Parallele gegangenen nicht den Componisten, aber den Text wohl. Wir hatten bei dem mehrmal Ausgesprochenen, dass es unserem Autor nicht ganz an ernsten Anlagen fehlt, worauf ein besonderes Zeugniss vorliegt in der Composition des geistlichen Liedes »*Ecce panis Angelorum, factus cibus viatorum*« (Nr. Op. 33 d. Bl. 1868 S. 248), ein schlagendes Beispiel der Kunst, wie man ein leidliche, ja wohlklingende Melodie mit einem beliebigen ganz fremdartigen Text helfen kann, eine geistliche Communionsweise mit ein rührend kindliches Kinderlied! — In dem Genre wie weiland lustige Studenten den Ritter Toggenburg vortragen. Mag der Componist sich auf glänzenden Mustern entschuldigen, mit renommirten Operisten, die ihre Helden gesagte Arbeiten und Herrn lassen wenn sie auf den Mensur stehen und Kirchenlieder jammern wenn sie den Todesstreich erhalten — und hätte derselbe handelnd Tellerns gelesen als diesen, so ist hier unerquicklich, weil die Handlungen unterstützt, die Decorationen heilsam, die Melodien sangreich sind. Das mag auf der Bühne hingehen, wenn die Leuten auch im heiligen Gesange zulassen, da mögen sie selbst zusehen — wir finden unheilig, ohne so gewiss wie wir vielen Gesangvereine namentlich finden. Aber zum Concertsaal, zum lyrischen Chorgesang (wie manns nennt) gehört wie zum Orchester wirkliche Musik, d. h. solche, die an sich ohne äusserliche Attribute Handlung, Decoration etc. verständlich und verlässlich, sei es im Hohen oder niederem Stil — *sublime* oder *tenue*. Wie glauben nun, dass R. Gol für das *genus tenue* organisirt ist, besser als für das *genus sublime**).

*) Wer eine freidenkerische Exposition hold, erinnere sich dankbar an Quintilian's *genus tenue*, *medium* und *sublime* = niederen, mittleren, erhabenen Stiles. Das *g. tenue* eignet sich vorzüglich für den socialen Commentsaene der Scenen.

[illegible] bewegt sich das Lied Op. [illegible] Nr. 1 recht [illegible] im Italienischen Styl [illegible], wenngleich die [illegible] im Männerchor nicht eben stark sind.

Das schöne Lied »Vergangenheit« von Lenau ist sentimental [illegible] gehalten [illegible] Effecte aber [illegible] der Wechsel [illegible] braucht aber nicht vorgezeichnet, noch weniger innerhalb der Takte [illegible] zu sein. [illegible] nicht minder deutlich. [illegible] zweite Hälfte hat eine Reihe [illegible] Perioden, dem [illegible] Ausdruck zu geben [illegible] das Ganze hat [illegible] Wirkung, nicht hoch aber gefällig. — Das zweite Stück ist besser als sein [illegible] Text [illegible] schmackhaften Gedanken [illegible] nicht Wein [illegible] der echte Österwein [illegible] vierzeilige Strophen, und das muss [illegible] — Nun, es ist ihm gelungen, etwas Witz hinein zu colorieren — einmal gedicht [illegible] — zum Lachen!

Desselben Verfassers Op. [illegible] [illegible] für drei Weiberstimmen hat [illegible] Sätze [illegible] dem [illegible] Clavier [illegible] Duft [illegible] selbständigen [illegible] und bei [illegible] Stimmen sogar im Satze [illegible]. Das Clavier [illegible] Mendelssohn'sche [illegible] Klangweise ziehen [illegible]. Das erste [illegible] ist [illegible] schaukelnd, [illegible], in der Mitte [illegible], die zweite Hälfte hat mehr [illegible]. Die Harmonie [illegible] modulatorische Abenteuer [illegible] eine Wendung, die weder [illegible] Takte wie [illegible] (naher), und [illegible] noch in der [illegible] Melodie begründet ist S. 8, 9 d.:

wo der Sprung von der E-Quintsexte zur D-Quartsexte im [illegible] dritten Takte nicht [illegible] in der Stimmführung [illegible] widrig klingt. — Auch Nr. [illegible] in [illegible] Art in [illegible] Stimmführung, das rhythmisch [illegible] Vorausnahmen schwerbetonter Accorde (Prolepsen, Anticipationen) [illegible] doch was hilfts gegen [illegible] Contrapunct [illegible] jeder wie [illegible] und fühle selbst wie das klingt [illegible]!

S. 42, 1 [illegible] S. 41 [illegible]

Vgl. auch S. 43 Schluss.

Diese Nachahmung des späteren Beethoven, worin sich viele [illegible], klingt doch sonderbar anders bei [illegible] als bei Beethoven, wiederum anders als bei Bach und Palestrina — worin? das möchte eine Abhandlung fordern, wozu hier nicht Zeit noch Ort ist, aber aufgeschoben ist nicht aufgehoben.

Wegen der anderen Jahreshälfte [illegible] ohne [illegible] Herbst- und Winterlust wie [illegible] bedingten, ist nichts weiter zu bemerken, als dass der Herbst dem Sommer melodisch [illegible] dagegen etwas [illegible] Instrumental ist; der Winter geht noch weiter, denn wenigstens die Finger sich erwärmen bei dem [illegible] der [illegible] naiven Declamation:

doch harmlosen Gesange, das hübsche Clavier-Rondo wird die Aufmerksamkeit mehr fesseln als die [illegible] Menschenlieder.

Ueber Vorder und Möhring findet sich in d. Bl. 1869 S. 41 eine Anzeige. Beim [illegible] sich auch in dem heut vorliegenden Op. 71 (3 Lieder) bestätigt. Die melodische Ader fliesst dem Autor nicht [illegible], dagegen ist ihm [illegible] Gesteck gegeben [illegible] wie es den [illegible] des [illegible] Clubs, dem es dediciert ist, wohl munden mag. — Im ersten Heft ist der [illegible] der Jagdlieder, das [illegible] gutklingend bis auf die [illegible] der Stimmführung S. [illegible] [illegible] das jedoch durch [illegible] Rhythmus verhüllt wird. Die dynamische Formel S. [illegible]

»Wird mir das Herz so weh« — nochmals verbraucht im zweiten Heft S. [illegible] »Ewig

möcht ich trinken« [illegible] zu dem überwundenen Standpunkte gerechnet werden [illegible] geworden, dass jenes [illegible] ist als [illegible] Menge, die neben dem gewöhnlichen [illegible] (in Gängen und Gesang) jedesmal Aktion [illegible] als wenn ihr ernst wäre was zu sagen. — Im zweiten Heft ist das [illegible] Pastoralgedicht [illegible] des [illegible] behandelt als der [illegible] Text erwarten liess; das lange [illegible] zu Anfang klingt [illegible]. Das Uebrige [illegible] Wirkung [illegible]. — Das dritte Stück von der Trendorfer des [illegible] Oberleben [illegible] Scheffy mit dem vorgemalten [illegible] »Uebermüthig [illegible]« ist [illegible] läppisch wie denn überhaupt [illegible] Wortwitze [illegible] wenn man — wie hier — einen lebhaften Contrapunkt darauf [illegible].

F. W. Markull, [illegible] bekannt durch die Beethoven'schen Arrangements für [illegible] Verlag, erscheint [illegible] [illegible] der productiven [illegible] im [illegible] Opusziffern [illegible] und das Instrumentale bei Vielen als Maassstab der Kunstbegabung gilt, möge hier seine Gewandtheit in der äusseren Handhabung anerkannt werden, wie als einem Manne seiner Stellung gebührt. [illegible] stehen seine [illegible] Beethovens, [illegible] nach der Partitur gearbeitet [illegible] ähnlichen Arbeiten von Czerny [illegible] dem [illegible] Clavierarrangements, [illegible] auffallend ist bei Markull [illegible] das Uebergewicht der Seconda Parte, [illegible] die Prima [illegible] als wäre es für junge Damen berechnet, die durchaus [illegible] spielen wollen. — Dass Markull einige Neigung [illegible] [illegible] Wirkt [illegible] dargebe, will [illegible] behaupten [illegible] übrigen Werke bekannt, um hier darüber zu urtheilen. Die vorliegenden Gesänge zeugen nicht [illegible] melodischer Schöpferkraft [illegible] rhythmisch-declamatorischer Anlage darin, was der gewöhnliche Männerchorsänger Beifall findet, [illegible] wenn ein guter Corpsgeist [illegible] in Ordnung sind.

Herbeck Op. 110 enthält in fünf Heften 16 Bauernlieder aus dem [illegible] Oberösterreichischen Ober[illegible], welche bis auf die

gut gehalten anderswo geistig umgewendet in nicht sentimentale Fantasie dann besseren Eindruck machen. Je mehr sie sich aber die Gewalt kannes bewegen. **Nr. 1. Frühlingsgesang**, scharf declamirt mit üblichen Accenten, gebt Zeugniss von solchen Ueberschreiten, da Geist recht wo blosse Mache (mehr mittel ohne Züge ragt. Stark undeutsch gebaut, wieder vocal als schreiend colorirt ist die Wendung Heft I S. 8 7

Des.

zu den Worten »Bald summe und brummen die Stimme mit Macht«. Das rhythmische Anlehn ist gut, die Modulation zu centralb *Es (As G e) 8 8 T — Ces Ges Des 8 T — B Es 7 T* — **Nr. 2. Meereswind** ist wenig einig, doch mit fliessenden Modulationen. Lässt sich hören mit Beachtung des epigrammatischen Fingerzeiges »Lebewohl« mit Humore. — Mehr dürfte bilden aber ist **Nr. 3. Waldesblüthe**, wo die Stimmen hübsch concertiren und überwiegend modeliren, aber sich für den saften Text zu unruhig zeigen, sich durch das dreierlei Tempo während des dessen Satzes von 15 Takten der (mit Repetition von dem Vorren) dann die Meisten fällt, die Einheit des Baues verdunkelt. — **Nr. 4. Lindenbaum** soll im Volkston sein, dazu ist zu gezwungen declamatorisch. Im melodischen Ton eintönig sentimentale Lena erlgene etwa gar diesen. — **Nr. 5. Waldlied** leidet an manchen ... Gedanken, doch ist es eine jener schönen heitern Satz der rhythmischen Unschuldige, hinsetzen Punktirungen und dynamischen Pässe, dass er mit aufgewählte Herzen Wirkung thun kann. Der Text reicht sich ein durch die Uebermass lebend des abgesungenen Tönens »O Wald« — wie haben wir mit dergleichen: O Wald — O Frühling — O Lied — O deutsches Lied — schon satsam den immer. — Curiosum ist die Meyerbeer'sche Declamation Heft III S. 3

Cismoll

Das ist ja bange Ton ...

welche Wendung an dem Meganetischen *à la bouche de ... fonctions* ... Schumann unnöthlich und sehr richtig benannte Gemein. — Etwas offer, aber doch gespeist und affectirt, erscheint eine andere Declamation in **Nr. 6. Morgenstille**, Heft III S. 6

Adur

A h — e Ge e
horch, ist der Sänger des Tages erwacht

während im Lebigen Lied und Ton wohl ensprechen durch concentrische Modulation und manchen reizenden Schema. — **Nr. 7. Wald-Abendruhe** hat warmen Klang; zwar ist es correct genug Gesang als dem alten Stimmen die Liedwort, aber es ist doch Mund drin. — Anhalt und Gebrauch des letzten Heftes gestaltet mit demselben Schwächen und Vorzügen, deren Werth sich nicht besser prüfen lässt, als durch häufige Wiederholung. — — — Wüssten doch alle andere Lieder Zeitgenossen, was Singen heisst, und was Schön Singen! Ein armer Aristarchus du bist genug. Immer tadele nicht besser machen ist deine Kleinigkeit! *E. K.*

Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

von

Gustav Jacobsthal.

(Fortsetzung.)

Bei den Ligaturen wurden die Notenkörper, die sämmtlich die Gestalt der *brevis* hatten, entweder rechtwinklig aneinander gestellt, wobei solche Noten, welche auch weiter von einander entfernt lagen, durch einen senkrechten Strich mit einander verbunden wurden. Die Anzahl der vorhandenen Noten war verschieden.

Oder man vereinigte zwei Noten in einer schiefen Figur (*figura obliqua*). Hierbei bilden die Noten nur der Anfang und das Ende; es ist gleichgültig, durch welche und wie viele Linien und Zwischenräume der mittlere Theil hinüberging.

Diese beiden Arten der Ligaturen konnte man auch mit einander verbinden.

Welchen Werth nun jede einzelne Note der Ligatur hatte, darüber gab es Gesetze, welche

1. die Zeitdauer der ersten Note (*principium*),
2. den Werth der mittleren Noten (*medium*),
3. der letzten (*finis*)

bestimmten.

Die erste Note hatte entweder einen Strich oder nicht; von dem Vorhandensein desselben hing ihr Werth ab. Dieser Strich ist es, von dem Franco S. 124 II. in seiner Erklärung der Ligatur spricht, er sagt: *ligatura est conjunctio figurarum simplicium per tractus debitos ordinata.*

Am einfachsten nun sind die Regeln, welche die *medias* betreffen, complicirter die, welche den Werth der ersten und letzten bestimmen. Die letzte Note der Ligatur macht dieselbe perfect oder imperfect (*ligatura perfecta* oder *cum perfectione*, *imperfecta* oder *sine perfectione* auch *cum imperfectione*).

Von der Beschaffenheit der ersten Note hängt es ab, ob die Ligatur ist

cum proprietate,
sine proprietate,
cum opposita proprietate.

Es soll dies bestimmen, ob die erste Note *brevis*, *longa* oder *semibrevis* ist.

Der Begriff *proprietas* hat bei den meisten Schriftstellern dieselbe Bedeutung wie bei Franco, welcher S. 124 I. sagt: *proprietas est nota primariae inventionis ligaturae plana musica data in principio illius.* Das heisst: die *proprietas* ist das Zeichen, welches der Ligatur bei ihrem ersten Ursprung von der *musica plana* gegeben worden ist. Dieselbe Stelle giebt auch Hieronymus, ein weit späterer Schriftsteller, der in seinem Tractat Franco von Cöln sprechend anführt. Ein Anonymus, der als No. VI. des *documents* in der *histoire de l'harmonie au moyen-âge* von E. de Coussemaker abgedruckt ist, sagt auf S. 278, ... *Est enim proprietas nota primariae inventionis a plana musica data vel in ...*

Für das genauere Verständniss von *proprietas* ist von grosser Wichtigkeit eine des Franco erklärende Stelle des Franchinus Gafurius, welche Bellermann in seinem Werke »Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts« S. 18 angeführt und übersetzt hat.

Es leuchtet aus dieser Stelle wie aus den bisher angeführten ein, dass die Ligatur bereits in der Notirungsart des *cantus planus* ihre Vorbilder gehabt hat. Dort waren alle Noten gleicherlang lang, und wenn man die Form der Ligatur in die Mensuralnotation herübergenommen hat, so geschah dies wahrscheinlich in der ersten Zeit ebenfalls in der Art, dass man den verbundenen Noten sowie die Gestalt auch den Werth der *brevis*

gab. Wenn in der später ausgebildeteren Mensuralnotation des XII. und XIII. Jahrhunderts die erste Note der Ligatur den Werth einer *brevis* erhielt, so hatte man derselben ihre eigentliche Bedeutung (*proprietas*) gelassen, sie war *cum proprietate*. Hatte die erste Note hingegen den Werth einer *longa*, so war die eigentliche Bedeutung der Ligatur verändert, sie war *sine proprietate*. Den Begriff *cum opposita proprietate* wird man so zu verstehen haben, dass, während der Strich, welcher der Ligatur die Eigenschaft *cum proprietate* oder *sine proprietate* zu sein verleiht, von oben nach unten gezogen ist, dieser Strich bei den Ligaturen *cum opposita proprietate* aufwärts steigt.

Uebrigens ist noch im ganzen Tractate das Wort *proprietas* anders zu verstehen, wieder anders verbinden damit denselben Begriff, haben aber im Ausdruck andere Wendungen, wie sich bei der Besprechung der einzelnen Tractate zeigen wird.

Aehnlich den Ligaturen kommen nun auch Verbindungen von *semibreves* mit Ligaturen und *notae simplices* vor, welche *conjunctura* oder auch *compositiones* heissen.

In diesen *conjuncturis* jedoch behalten die *semibreves* stets ihre Gestalt, und die einzelnstehenden Notenkörper rücken nur näher als gewöhnlich an einander, ohne dass einer von ihnen jedoch den andern berührte, wie dies bei den Ligaturen geschieht. Sie haben also den Werth, der ihnen sonst zukommt, und deuten an, dass sie sämmtlich auf eine Silbe gesungen werden sollen.

Es gibt nun noch als Tonzeichen ebenfalls einen aufwärts oder abwärts gehenden Strich, *plica* genannt, welcher sich findet:

1. an allein stehenden *longae* und *breves* und noch einem kleinen Strich verbunden;
2. an der letzten einer Gruppe von 3 *semibreves* (*ordinatio*);
3. an der letzten Note einer Ligatur.

Die Bedeutung der *plica* ist nicht klar. Dass es eine Verzierung war, bekunden mehrere Schriftsteller; wie diese aber ausgeführt wurde, davon kann man sich nach den wenig genauen Auseinandersetzungen kein genaues Bild machen. Franco von Cöln sagt von ihr (S. 123. II.): »Plica est nota divisionis ejusdem soni in gravem et acutum« und fügt dann weiter unten hinzu: »et nota tam plicata simplex habere potestatem et similiter in valore regulari quemadmodum simplices reprehendere (?) figuras«. Walter Odington erklärt sie S. 234 im ersten Band der *scriptorum* folgendermassen: »Plica est inflexio vocis in voce sub una figura«. Garlandia sagt in seinem Tractat (S. 109. I. im I. Band der *scriptores*): »Plica est signum dividens sonum in sonum diversum«. Die eigentliche Stelle benennt nie ... die *plica* ist ein Zeichen, dafür, dass dem Ton, welchen die Note bezeichnet, noch ein anderer von anderer Tonhöhe hinzuzufügen ist, und zwar so, dass beide zusammen nur die Zeitdauer haben, welche der Note auch wenn sie ohne *plica* ist, zukommen musste. Nennen wir den durch die Note bezeichneten Ton den Hauptton, und den durch die *plica* bezeichneten den Nebenton, so fragt es sich, welcher von beiden zuerst erklingen soll. Und wenn der aufwärts oder abwärts gehende Strich auch anzeigt, dass der Nebenton höher oder tiefer zu singen ist, als der Hauptton, so bleibt dennoch die Frage offen, um wie viel höher oder tiefer er anzuschlagen hat.

Einen wichtigen Beitrag für das Verständniss der *plica* bringt der Tractat des pseudonymen Aristoteles. Er sagt S. 273. I. im Band I. der *scriptorum* über die *plica*, welche der *longa* angefügt ist, wenn diese drei *tempora* gilt, folgendes: »Habet (autem) tamen potestatem, regulam et naturam, quam habet *perfecta longa*, nisi quod in corpore duo tempora tenet et unum in membranis«. Dann sagt er von der *plica*, welche mit der *longa* verbunden ist, welche zwei *tempora* gilt: »Plica imperfecta ... in forma perfectae similis, sed regulam imperfectae tenet et naturam, et continet unum tempus in corpore et reliquum in membris«.

Es ist hier deutlich gesagt, welche Zeit bei der *plica longa perfecta* sowohl wie auch bei der *plica longa imperfecta* auf Haupt- und Nebenton zu verwenden ist, den Hauptton nennt er *corpus*, den Nebenton *membra*. Er schätzt bei der *plica longa perfecta*, wie bei der *imperfecta* den Nebenton als *tempus*, den Hauptton bei der *perfecta* zwei *tempora*, bei der *imperfecta* ein *tempus*.

Ueber die Zeitbedeutung der Werthes bei *plica brevis* und *semibrevis* spricht er nicht weiter, doch werden diese den Analogen der *plica longa* folgen, und zwar so, dass:

- die *plica brevis recta* Haupt- und Nebenton ebenso enthält, wie die *plica longa imperfecta*;
- die *plica brevis altera* für den Hauptton zwei Drittel eines *tempus*, für den Nebenton ein Drittel in Anspruch nimmt;
- dass die *plica semibrevis major* (wenn diese gegen Franco's Regel überhaupt vorkommt) dem Haupt- und Nebenton, jedem ein Drittel eines *tempus* erhält;
- dass endlich die *plica semibrevis minor* (falls sie vorkommt) in noch kleinere Theile zu zerlegen sein müsste.

Ferner erhellt aus diesen Stellen besonders aus den Worten: »et continet (im *plica*) unum tempus in corpore et reliquum in membris« hervorzugehen, dass zuerst der Hauptton gesungen wird und dann der Nebenton.

In demselben Tractat kommt S. 273. I. folgende Erklärung der *plica* vor: »Plica nihil aliud est quam signum dividens sonum in sono diverso (sic!) per diversas voces distantias, tam ascendendo quam descendendo: videlicet per semitonum et tonum, per semiditonum et ditonum et per diatessaron et diapente«.

In dieser Stelle ist die Rede nicht blos von einer auf- oder absteigenden *plica*. Wie denn die andern angeführten Tractate im weiteren Verlauf der angezogenen Stellen, ebenfalls ihn Aristoteles spricht ausserdem von sechs verschiedenen Intervallen, dem halben Ton, dem ganzen Ton, der kleinen und grossen Terz, der Quarte und der Quinte, welche sowohl bei der aufwärts- wie bei der abwärtsgehenden *plica* vorkommen können. In welcher Bedeutung sie aber vorkommen, ob sie angeben, welches Tonverhältniss zwischen dem Haupt- und Nebenton der *plica* stattfinden kann, oder ob nur die Tonverhältnisse bestimmen, in denen Haupt- und Nebenton der *plica* zu dem folgenden Ton stehen können, diese Frage ist nach dieser einen Stelle endgültig nicht zu beantworten.

Ueber die Art, in welcher die menschliche Stimme die Verzierung der *plica* ausführt, erhält derselbe Tractat des Aristoteles auf S. 273. I. eine freilich nur sehr unzulängliche Angabe. Er sagt: »Fit (autem) plica in voce per compositionem epiglotti cum repercussione gutturis subtiliter inclusam«. Unter Epiglottus oder *cum epiglottis* versteht man den Deckel der Luftröhre. Wie aber nach Angabe dieser Stelle der Ton zu bilden ist, bleibt, wie schon oben gesagt, unverständlich.

Was über die *plica* mit Sicherheit gesagt werden kann, ist in Kurzem also etwa folgendes: der Nebenton der *plica* erklingt nach dem Hauptton, die Zeitdauer beider ist durch die von Aristoteles gegebenen Gesetze geregelt, der Nebenton kann höher oder tiefer sein als der Hauptton.

Wenn man unter Perfection die einzige im XII. und XIII. Jahrhundert angewandte Taktart, d. h. die Gesammtheit von drei *tempora* versteht, unter welche sämmtliche nach einander folgenden Töne einer Melodie geordnet werden mussten, so bestimmt der *modus* die verschiedenartige Vertheilung dieser Töne innerhalb einer oder mehrerer Perfectionen.

(Fortsetzung folgt.)

ANZEIGER.

[197] Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

JOHANNES BRAHMS.

Op. 12. **Ave Maria** für weiblichen Chor mit Orchester- oder Orgel-Begleitung.
Partitur und Stimmen 1 Thlr 25 Ngr
Streichquartettstimmen einzeln à [illegible] Ngr
Chorstimmen einzeln à 1½ Ngr
Clavierauszug 10 Ngr
Begleitstimmen 6 Ngr

Op. 13. **Begräbnissgesang** »Nun lasst uns den Leib begraben«, für Chor und Blasinstrumente.
Partitur und Stimmen 2 Thlr 10 Ngr
Chorstimmen einzeln à 1½ Ngr
Clavierauszug 12½ Ngr

Op. 14. **Lieder und Romanzen** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr
Nr 1. Vor dem Fenster »Soll sich der Mond nicht heller scheinen«, Volkslied
- 2. Vom verwundeten Knaben »Es wollt ein Mädchen früh aufstehn«, Volkslied
- 3. Murrays Ermordung »O Hochland und o Südland« Bearbeitet nach Herder's Stimmen der Völker
- 4. Ein Sonett »Ach könnt' ich, könnte vergessen sie«, aus dem 13. Jahrhundert
- 5. Trennung »Wach auf, wach auf, du junger Gesell«, Volkslied
- 6. Gang zur Liebsten »Des Abends kann ich nicht schlafen gehn«, Volkslied
- 7. Ständchen »Gut Nacht, mein feines Schatz«, Volkslied
- 8. Sehnsucht »Mein Schatz ist nicht da«, Volkslied

Op. 15. **Concert** für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. 7 Thlr
Dasselbe für Pianoforte allein 2 Thlr 10 Ngr
— Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen 3 Thlr

Op. 22. **Marienlieder** für gemischten Chor.

Heft I.

Nr 1. Der englische Gruss »Gegrüsset Maria, du Mutter der Gnaden«.
- 2. Maria's Kirchgang »Maria wollt' zur Kirche gehn«
- 3. Maria's Wallfahrt »Maria ging aus wandern«
Partitur und Stimmen 22½ Ngr
Stimmen einzeln à 2½ Ngr

Heft II.

Nr 4. Der Jäger »Es wollt' gut Jäger jagen«
- 5. Ruf zur Maria »Dich, Mutter Gottes, ruf' wir an«
- 6. Magdalena »An dem österlichen Tag«
- 7. Maria's Lob »Maria, wahre Himmelsfreud'«.
Partitur und Stimmen 22½ Ngr
Stimmen einzeln à 2½ Ngr

Op. 23. **Variationen** über ein Thema von R. Schumann für Pianoforte zu vier Händen (Frl. Julie Schumann gewidmet) 1 Thlr 5 Ngr

Op. 32. **Lieder und Gesänge** von Aug. v. Platen und G. F. Daumer, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Heft I. 22½ Ngr

Nr 1. »Wie rafft' ich mich auf in der Nacht« von A. v. Platen.
- 2. »Nicht mehr zu dir zu gehen beschloss ich« von G. F. Daumer
- 3. »Ich schleich' umher betrübt und stumm«, von A. v. Platen
- 4. »Der Strom, der neben mir verrauschte«, von A. v. Platen.

Heft II. 22½ Ngr

Nr 5. »Wehe, so willst du mich wieder« von A. v. Platen
- 6. »Du sprichst, dass ich mich täuschte« von A. v. Platen.
- 7. »Bitteres zu sagen denkst du« von G. F. Daumer
- 8. »So stehn wir, ich und meine Weide« von G. F. Daumer
- 9. »Wie bist du, meine Königin« von G. F. Daumer

Op. 33. **Romanzen** aus L. Tieck's Magelone für eine Singstimme mit Pianoforte (Julius Stockhausen gewidmet)

Heft I. 1 Thlr

Nr 1. »Keinen hat es noch gereut«
- 2. »Traun! Bogen und Pfeil sind gut für den Feind«
- 3. »Sind es Schmerzen, sind es Freuden«.

Heft II. 1 Thlr

Nr 4. »Liebe kam aus fernen Landen«
- 5. »So willst du des Armen dich gnädig erbarmen?«
- 6. »Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen?«

Heft III. 1 Thlr

Nr 7. »War es dir, dem diese Lippen bebten«
- 8. »Wir müssen uns trennen, geliebtes Saitenspiel«
- 9. »Ruhe, Süssliebchen«.

Heft IV. 1 Thlr

Nr 10. »So tönet denn, schäumende Wellen«
- 11. »Wie schnell verschwindet so Licht als Glanz«.
- 12. »Muss es eine Trennung geben«

Heft V. 1 Thlr

Nr 13. Sulima »Geliebter, wo zaudert dein irrender Fuss?«
- 14. »Wie froh und frisch mein Sinn sich hebt«
- 15. »Treue Liebe dauert lange«

Op. 34. **Quintett** für Pfte, zwei Violinen, Viola und Vcll. 8 Thlr

Op. 35. **Studien** für Pianoforte. Variationen über ein Thema von Paganini. Heft I. II à 1 Thlr

Op. 37. **Drei geistliche Chöre** für Frauenstimmen ohne Begleitung.
Nr 1. »O bone Jesu«
- 2. »Adoramus te Christe«.
- 3. »Regina coeli laetare«
Partitur und Stimmen 22½ Ngr
Chorstimmen: Sopran I/II, Alt I/II à 1½ Ngr

Op. 39. **Walzer** für das Pianoforte zu vier Händen 1 Thlr 10 Ngr, zu zwei Händen arrangirt 1 Thlr
Dieselben leichte Ausgabe 20 Ngr

Op. 41. **Fünf Lieder** für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen 1 Thlr 5 Ngr

Op. 43. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr

Op. 44. **Lieder und Romanzen** für Frauenchor a capella oder mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte.
Heft I. II. Partitur und Stimmen 1 Thlr 15 Ngr
Stimmen einzeln à 5 Ngr

Op. 45. **Ein deutsches Requiem**, nach Worten der heiligen Schrift für Soli, Chor u. Orchester (Orgel ad lib.) Partitur 9 Thlr 10 Ngr
Orchesterst. 9 Thlr Chorstimmen: Sopran u. Tenor à 12½ Ngr, Alt und Bass à 20 Ngr. Clavierauszug mit Text 4 Thlr 20 Ngr
Clavierauszug zu vier Händen 6 Thlr 15 Ngr.

Deutsche Volkslieder für vierstimmigen Chor gesetzt (Der Wiener Singakademie gewidmet).

Heft I.

Nr 1. »Von edler Art«
- 2. »Mit Lust thät ich ausreiten«.
- 3. »Bei nächtlicher Weil«.
- 4. Vom heiligen Märtyrer Emmerano, Bischof zu Regensburg. [illegible]
- 5. Täublein weiss »Es flog ein Täublein weisse«
- 6. »Ach lieber Herre Jesu Christ«
- 7. Sankt Raphael »Tröst' die Bedrängten und heil' die Kranken«
Partitur und Stimmen 1 Thlr 5 Ngr
Stimmen einzeln à 5 Ngr

Heft II.

Nr 8. »In stiller Nacht«
- 9. Abschiedslied »Ich fahr' dahin, wenn es muss sein«.
- 10. Der tote Knabe »Es pochet ein Knabe sachte«.
- 11. »Die Wollust in den Mayen«
- 12. Morgengesang »Wach auf mein Kind, steh' auf geschwind«.
- 13. Schnitter Tod »Es ist ein Schnitter, der heisst der Tod«
- 14. Der englische Jäger »Es wollt gut Jäger jagen«.
Partitur und Stimmen 1 Thlr 5 Ngr
Stimmen einzeln à 5 Ngr

Volkskinderlieder mit hinzugefügter Clavierbegleitung (Den Kindern Robert und Clara Schumann's gewidmet) 1 Thlr.

Verantwortlicher Redakteur Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 31. August 1870. Nr. 35. V. Jahrgang.

Inhalt: Einige Bemerkungen über die consonirende Quarte bei den Componisten des 16. Jahrhunderts. — Eine musikalische Reise nach Amerika (Schluss). — Harmonie — Victoria I. — Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts (Fortsetzung). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeige.

Einige Bemerkungen über die consonirende Quarte bei den Componisten des 16. Jahrhunderts.

Von H. Bellermann.

Die Componisten des sechzehnten und zum grossen Theile schon die des fünfzehnten Jahrhunderts zeichnen sich durch ihre consequente Behandlung der Intervalle aus sowohl in Rücksicht auf die in der Melodie zu machenden Schritte, als auch in symphonischer Hinsicht. Auf die Art und Weise, wie man in jenen Zeiten die Intervalle als Melodieschritte gebrauchte, habe ich bereits in einem Aufsatze dieser Zeitung (Nr. 27 Jahrgang 1868) hingewiesen, und auch die grosse Regelmässigkeit in Bezug auf die Zusammenklänge angedeutet, indem ich (in Nr. 49 und 50 desselben Jahrganges) auf eine eigenthümliche Freiheit auf die sogenannte Wechselnote oder nota cambiata in den Compositionen des 15. und 16. Jahrhunderts aufmerksam machte. Auch jetzt will ich hier eine Wendung besprechen, welche von Wirkung ist und abseits von dem sonst strengen Gebrauch der Zusammenklänge abweicht, ich meine die consonirende Quarte. Wenn nun auch diese consonirende Quarte heutzutage nichts Auffälliges hat und uns aus allen guten Werken der neueren und neuesten Zeit (Händel, Bach, Mozart u. s. w.) hinlänglich bekannt ist, so will es mir dennoch von Wichtigkeit scheinen, ihr eine kurze Betrachtung zu widmen, weil sich durch sie einige verwandte Wendungen in den Compositionen des 15. und 16. Jahrhunderts erklären lassen, Wendungen, in denen wir eine auffallende Abweichung von dem sonst so strengen und consequenten Gebrauch der Zusammenklänge wahrnehmen.

Die Regeln des alten A capella-Satzes, sowie die Eintheilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen muss ich als bekannt voraussetzen, obwohl gerade heutzutage durch die schädliche Bevorzugung des Instrumentenspieles das Studium dieses wichtigsten und elementarsten Gebietes der Musik (oder des Gesanges) leider sehr vernachlässigt wird. (Genügende Auskunft dürfte Fux' Gradus ad parnassum und des Verfassers »Contrapunkt« geben.) Die Regel über die Quarte lautet bekanntlich: die Quarte wird als unvollkommene Consonanz behandelt, wenn sie zwischen zwei Mittelstimmen oder einer Mittelstimme und Oberstimme vorkommt; muss aber den Gesetzen der Dissonanzen folgen, wenn sie zum tiefsten Tone eines Zusammenklanges auftritt. Hiernach ist dieselbe selbstverständlich immer Dissonanz im zweistimmigen Satze und ihre Vorbereitung und Auflösung ist eine doppelte: entweder liegt dieselbe in der Oberstimme, dann ist die Auflösung die Terz (Beispiel a) — oder sie liegt in der Unterstimme, und die Auflösung ist die Quinte (Beispiel b).

Die Vorbereitung bedarf jedoch diese zum Basston antretende und sich in die Terz (a. b.) auflösende Quarte nicht, — (d. h. sie nimmt die Stelle einer Consonanz ein) — wenn sie stufenweise, sei es aufwärts- oder abwärtsschreitend, die schlechte Taktzeit erreicht, der Bass schon vorher und noch immer auf seinem Tone liegen bleibt, und sie selbst auf der folgenden guten Taktzeit zur wirklichen Dissonanz wird und sich so gleichsam selbst vorbereitet, und dann auf den nachfolgenden schlechten Taktteil auflöst. Diese in den alten Compositionen häufig angewandte und, wie oben gesagt, auch in neueren Werken nicht selten vorkommende Wendung findet man oft wirkungsvoll vor einem Schlussfall (Cadenz) gebraucht, und dürfte als der Ursprung des später so weit ausgebreiteten Orgelpunktes anzusehen sein. Ich lasse statt aller weiteren Erörterungen einige dreistimmige Beispiele folgen.

Und so hier noch ein grösseres Beispiel, in welchem sich diese Wendung einige Male wiederholt.

Des stufenweisen Erreichens der Quarte auf den schlechten Takttheil ist hier weniger fühlbar, dass dieselbe durch einen Sprung erreicht wird, ist höchst selten, doch finden sich bei guten Meistern manche Beispiele, z. B. bei Orlando Lasso.

Diese Stelle ist der Motette *Homo natus de muliere* entnommen, welche zu finden ist in *Orlandi Lassi musici praestantissimi Fasciculi aliquot sacrarum cantionum cum quatuor, quinque, sex & octo vocibus etc. Norimbergae* 1582. — Bei Palestrina weiss ich kein Beispiel eines solchen Sprunges anzuführen, und es will mir bei seiner höchst fliessenden Art die Stimmen zu führen auch nicht wahrscheinlich vorkommen, dass er sich eines solchen bedient habe. Die consonirende Quarte in der oben beschriebenen Weise kommt bei ihm sehr häufig vor. Ich halte es jedoch nicht für nöthig, Beispiele abdrucken zu lassen, da der Leser mit leichter Mühe dieselben im ersten Bande der »Denkmäler der Tonkunst« finden wird, z. B. S. 11 Takt 3 und 4. — S. 14 Takt 3 u. s. w.

Aus dem schönen und natürlichen Gebrauch der consonirenden Quarte hat sich schon sehr früh, schon im fünfzehnten Jahrhundert, eine Wendung herausgebildet, welche gegen jeden sonstigen Gebrauch spricht und durch ihre Härte auch heutzutage nicht zur Nachahmung in der Composition zu empfehlen sein dürfte. Man findet nämlich die auf der schlechten Zeit (*arsis*) stehende Quarte auch oft so, dass sie mit einer der andern Stimmen des Zusammenklanges eine Septime (Beispiel a) oder eine Secunde (Beispiel b) bildet.

Beispiele dieser Wendung sind im fünfzehnten Jahrhundert und im Anfang des sechzehnten durchaus nicht selten, vergl. Josquin's Psalm 18: *Coeli enarrant gloriam Dei*, welcher im zweiten Bande der Forkel'schen Geschichte der Musik S. 582 abgedruckt sich findet. Aber auch später kommt die Wendung noch vor, z. B. bei Orlando Lasso. Vergl. S. 10 Dehn's Sammlung älterer Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert, wo wir im dritten Hefte S. 3 folgende Wendung in einem Liede des genannten Componisten haben:

Obgleich Palestrina stets nach dem reinsten Wohlklang in seinen Compositionen strebte, und selbst geringere Freiheiten bei ihm selten zu finden sind, so hat er dennoch diese Wendung nicht ganz vermieden, wie eine Stelle der für gleiche Stimmen (*paribus vocibus*) gesetzten Motette *Tu quae genuisti* (Nr. 20 des zweiten Buches der vierstimmigen Motetten) beweist:

In all den hier angeführten Beispielen haben wir immer noch eine wirkliche Quarte zum Sextaccord erklingen, wenn dieselbe auch durch Hinzutritt der Secunde oder Septime jede consonirende Eigenschaft bereits verloren hat. Die Componisten der älteren Zeit gingen aber noch weiter, wir finden bei ihnen Cadenzwendungen, welche gar keine Quarte mehr enthalten, sondern sich so gestalten:

Hier haben wir also eine Septime, welche sich selbst vorbereitet. Und der berühmte Heinrich Isaac beginnt sogar ein von Glarean Dodecachordon p. 288 mitgetheiltes Stück (*Tota pulchra es amica mea*) folgendermaassen:

Da die sich selbst vorbereitenden Dissonanzen hauptsächlich in den Cadenz- oder Schluss-Wendungen vorkommen, so wollen wir schliesslich noch einen Blick auf die Cadenzen überhaupt werfen. Die Cadenzen repräsentiren die Schlüsse in den verschiedenen Octavengattungen der diatonischen Tonleiter, also im natürlichen System c, d, e, f, g, a; die Octave h (…), die man nicht in Quinte und Quarte theilen kann, lässt keine Cadenz zu. Auf allen anderen sechs Stufen wird der Schluss durch die beiden Leittöne, den aufwärtssteigenden und abwärtssteigenden eingeleitet, von denen man den aufwärtssteigenden zu halten, wo die Auflösung einer Dissonanz hört. Ich gebe die Cadenzen hier im zweistimmigen; wie dieselben im drei- und vierstimmigen Satze durch Hinzufügung anderer Intervalle (*Dissonanz* und *Terzen*) zu vervollständigen sind, ist aus meinem »Contrapunkt« und Fux *grad. ad parn.* leicht zu ersehen. Es versteht sich von selbst, dass die hier gegebenen Beispiele auch umgekehrt werden können, d. h. dass der aufwärtssteigende Leitton in die Unterstimme und der abwärtssteigende in die Oberstimme gelegt werden kann, so dass sich dann beide Stimmen auf dem Einklange vereinigen.

Ion. c. Dor. d.

Phryg. e. Lyd. f.

Mixolyd. g. Aeol. a.

In diesen Cadenzen haben wir überall den aufwärtssteigenden Leitton, wenn er nicht wie bei c und f von selbst einen halben Ton vom Grundton absteht, durch ein Kreuz erhöht, nämlich in den Octaven d, g und a. Dies verstand sich bei den alten Componisten so sehr von selbst, dass sie in ihren Compositionen die Erhöhung nicht einmal besonders anzeigten. Nur die phrygische Octave oder der Ton e machte hiervon eine Ausnahme; dieser behielt den ganzen Ton d–e bei, weil durch die Erhöhung des d in dis eine starke Dissonanz zum f (statt der grossen eine übermässige Sexte) entstanden wäre. Vornehmlich gestaltete sich der Schluss auf e in dieser Weise:

Schon in den frühesten Zeiten hat man den Cadenzen typisch die Form gegeben, in welcher der aufwärtssteigende Leitton Auflösung einer Dissonanz ist, und es lassen sich verhältnissmässig nur wenige Beispiele aufzählen, wo dieser Leitton von oben kommend tonleiterweise zum Hauptton fortschreitet. Die Hauptcadenz am Ende eines grösseren Musikstückes hat fast immer die soeben beschriebene Form. Nun ein vierstimmiges Beispiel der anderen Form auf c:

Der aufwärtssteigende Leitton oben, wenn er wie oben gezeigt die Auflösung einer Dissonanz ist, ist sehr häufig durch kleinere Noten ausgeschmückt worden und in der Weise ausgestaltet worden, dass jene oben besprochene consonirende Quarte entstand:

Obgleich die Cadenzen im Grunde typische Formen sind, die tief in der Natur des harmonischen Verhältnisses wurzeln, so dass sie durch keinen Zeitgeschmack je ganz so total verdorben wie der der heutigen Zeit, nicht wesentlich verändert werden können, so sind dennoch die Ausschmückungen derselben sehr der Mode unterworfen gewesen. Man vergleiche nur die Cadenzen eines Graun, Bach, Händel mit denen eines Palestrina, Orlando etc. — Die heutige Zeit macht sehr schlechte Cadenzen, weil die Componisten fast alle dilettantische Naturalisten sind und von dem Werth einer guten Cadenz und der nothwendigen Anbringung derselben keine Ahnung haben. — Im vorigen Jahrhundert herrschte z. B. die eigenthümliche Sitte, den aufwärtssteigenden Leitton, der recht eigentlich in den Hauptton münden soll, in der Weise zu vermeiden, dass ein Terzensprung entstand, z. B.:

eine Wendung, die sich im Liebhaberschen Liederbuche wiederholentlich findet. Ein Gegenstück hierzu ist das moderne:

nur dass es hier den abwärtssteigenden Leitton trifft.

Eine musikalische Reise nach Amerika.

Meine Reise nach Amerika. Erzählt und allen deutschen Sängern gewidmet von **Wilhelm Tschirch**. Magdeburg, Heinrichshofen'sche Buchhandlung. 1870. 66 Seiten gr. 8. Pr. 8 Sgr.

(Schluss.)

Nachdem die Tage des Festes vorüber waren, stattete Hr. Tschirch verschiedenen grossen Städten und Vereinen der Union seinen Besuch ab, namentlich Washington. Der dortige Sängerbund hielt in Folge des errungenen zweiten Preises einen festlichen Einzug in die Stadt. Das grosse Ereigniss ging auf folgende Weise vor sich: »Inzwischen war die Stunde herangekommen, zu welcher der preisgekrönte »Sängerbund« von Baltimore in Washington auf dem Bahnhofe eintreffen und festlich empfangen werden sollte. Wir nahmen daher den nächsten Weg nach dem Bahnhofe und trafen unterwegs auf einen Zug Negern, deren es in Washington überhaupt sehr viele giebt. Sie gingen, ein Musikchor voran, geordnet in Reihen zu drei, und waren gekleidet mit schwarzem Frack, weisser Halsbinde und schwarzem Cylinderhute. Ich erfuhr, dass dies eine Neger-Freimaurerloge sei, die sich ebenfalls nach dem Bahnhofe begab, um dem »Sängerbunde« ihre Theilnahme zu bezeigen. Auf dem Bahnhofe angekommen, fanden wir schon die sämmtlichen Sängervereine, zwei Musikchöre und eine grosse Anzahl anderer Personen zum Empfange bereit. Gegen 8 Uhr kam der Bahnzug an und mit ihm der preisgekrönte Verein. Nach stürmischem Empfange durch Hurrah und Tusch ordnete man sich zum Zuge durch die Stadt. Dem Musikchor an der Spitze folgten zunächst die Mitglieder des Sängerbundes, dann ein vierspänniger Wagen, in welchem die Vorsteher und meine Wenigkeit Platz genommen, hierauf die übrigen Vereine Washingtons und als Schluss des Zuges wieder ein Wagen, der den erworbenen Preis, das Pianoforte, nachführte. Wir zogen unter beständigem Jubel der Bevölkerung durch die Hauptstrassen der Stadt, am Stadthause vorüber, vor welchem die erst kürzlich errichtete Statue Lincoln's steht. Im Vereinslocale des Sängerbundes angekommen, wurde derselbe von den städtischen Behörden begrüsst und von weiss gekleideten Jungfrauen mit dem üblichen Lorbeer bekränzt. Darauf wurde ich ersucht, das Pianoforte einzuweihen. Ich wählte zum Vortrage das Nordamerikanische Nationallied »Star spangled banner«, phantasirte über

HARMONIA — VICTORIA!

Lebhaft doch nicht zu schnell Ged. und comp. von Fr. Christensen

(Chor.)

1. Der Kö nig Wil-helm, hoch zu Ross zog noch ein mal mehr in's Feld [Val le ra!] All deutschland hilt det
2. O Kronprinz du so brachest das Thor! Wie sich so schnell da-von das ö ber mäth ge
3. Und wusst du wer im Ost ren steht? Ja Friedrich Carl den Held der mit ge wal tig
4. Und kennst du noch den Punkt im Kreis? Ja Molt ke ist sein Nam Man sag gar al len

(Chor.)

1. nun den Tross, da grei ser Sie ges-held* [Vallera!] Von Ost und West, aus Nord und Süd zieh'n Krie-ger ih ne
2. wil de Chor des gros sen Mac Ma-hon! Ja Ma-hon's Mac* mit Sack und Pack sporenstreichs nach Nancy
3. was Schlag des Fein-des Stamm ge-fällt Der Steinmetz frei lich war da bei, wie kommt es an-ders
4. In all den Reng was Bo-nums schlecht be-kam. Ein Bis ma(r)ck geist, der lei tet so das deutsche Bis ma-

(Chor.)

1. Zahl — [Vallera!] zu Ihm hin, das den Weg uns nicht Wohl-auf denn nach Pa-ris!
2. rann, und kam bis ob zu Mac Mahon und Da mas Mei-demm
3. sein? lich wie ein Werkmann in Ort still wohl auf den Franzmann ein
4. hoerr le eins wirkt Mac se, Kunst und Geist — Grossfrankreich ist nicht mehr!

CHOR.

Harmo Vic-to-ri a,

1. val-le-ra, vi val-le-ral-le-ral vi-vat! O-h-m al we nach Paris!
2. ohne Da gezückt der an
3. Ruh auf den Franzmann ein.
4. Grossfrankreich ist nicht mehr

*) Mac heisst Sohn

*) Beethoven's Jubiläum

Anmerkung. Am 21 Aug erschien bei Joh Aug Böhme in Hamburg ein schwungvolles Lied unter dem Titel »Louis und sein Sohn Lulu« ein unschuldiges Couplet od zur Feier des Napoleonstages am 15. Aug 1870, welches auf dieselbe Art wie die übrigen Stücke bezogen werden kann. — In »Musical« Nr 41 S 344 Takt 6 der Begleitung soll [musical example] natürlich [musical example] heissen.

derselbe und ging zum Schlusse in das Deutsche Nationallied »Heil unserm Deutschland« über, in das die dort alle anwesenden Deutschen mit Begeisterung einstimmten. Man war für diesen glücklichen Treffer sehr dankbar und wurde dessen später sogar in vielen Zeitungen rühmend Erwähnung gethan wie eines grossen patriotischen Ereignisses.« (S. 44.) — Auch dem Bundespräsidenten Ulysses Grant machte unser Landsmann seine Aufwartung. Die ganze Ceremonie wird wie folgt beschrieben: »Nach geschehener Anmeldung und Annahme der Aufwartung wurden wir in das Empfangszimmer geführt, in welchem bald nachher der Präsident erschien. Nachdem wir ihm vorgestellt worden waren, reichte er uns die Hand und sprach sein Bedauern aus, dass es ihm nicht vergönnt gewesen sei, dem Sängerfeste in Baltimore beizuwohnen. Es wisse recht wohl, sagte er, dass der Gesang von dem besten Einflusse auf die Veredlung und Bildung des Volkes sei, und freue sich, dass die Deutschen Sängervereine in den Vereinigten Staaten hierin eine so grosse Thätigkeit entwickelten. Nach einigen persönlichen Besprechungen war die Audienz beendigt. Ich war glücklich, der Ehre theilhaftig geworden zu sein, den berühmten Feldherrn und höchsten Beamten des mächtigen Unions-Staaten von Angesicht kennen gelernt zu haben.« (S. 45.) Sehr angenehm für Herrn Tschirch; aber was hat der Leser davon? Erfährt man doch nicht einmal, wie der grosse Amerikaner aussieht, wie er sich ausdrückt, sich benimmt, sich räuspert etc. Selbst kleine Aeusserlichkeiten bei so Gross wären erwähnt, als die fleissig eingestreuten Naturschilderungen u. dergl. Aber da Grant nicht deutsch und unser Landsmann, wie wir aus Allem entnehmen, nicht englisch spricht, so war eine eigentliche Unterhaltung von vorn herein unmöglich. Aber wozu dann der Besuch? Oder ist es dort Sitte, auch dem ersten Präsidenten neben anderen Merkwürdigkeiten auf der Tour anzustaunen?

Sodann ging es nach New-York. Nicht nur der Schwanenhalter hat besah auch dieses Weltwunder, ohne seinen Freund kennen zu besuchen, sondern auch Herr Tschirch nahm es in Augenschein. Von beiden Beschreibungen geben wir aber doch der Schwanenhalterschen den Vorzug — mit Ausnahme dessen, was Herr Tschirch über Newyorker und amerikanische Männergesangvereine überhaupt sagt, welches uns sehr willkommen ist und nur ausführlicher hätte gehalten sein sollen. »Die Männer-Gesangvereine Amerikas — schreibt er — beschäftigen sich nicht ausschliesslich mit der Pflege des Männergesangs, wie dies bei uns meist geschieht, sondern ziehen auch andere Dinge in den Bereich ihrer Thätigkeit und Unterhaltung. Ausser den Concerten, in denen nicht blos Männergesang, sondern auch Orchestermusik zu hören ist, zuweilen ganze Opern aufgeführt werden, finden auch Vorlesungen, Bälle, Picknicks etc. statt. Dabei hat man für die grösseren Vereine ausser dem Uebungssaal noch einen Ballsaal, ein Unterhaltungs- oder Lesezimmer, in dem ein oder mehrere Billards und andere Spiele stehen, ein Damengesellschaftszimmer etc. Die Vereine bestehen nicht blos aus Sängern, sondern auch aus passiven Mitgliedern und ist die Zahl der letzteren meist sehr gross. Diese erwählen wie die Sänger beinahe ihre täglich, auch wenn nicht gesungen wird, die Vereinslocalitäten und unterhalten sich im Spiel- oder Lesezimmer. Ein angestellter Hauswart liefert die nöthigen Speisen und Getränke. So gestalten sich die Männergesangvereine in Amerika zu grösseren Gesellschaften, wie wir sie in Deutschland unter den Namen »Erholung«, »Ressource«, »Casino« etc. haben. Die grösseren Vereine sind im Besitz eigener Grundstücke (so hat z. B. der »Deutsche Liederkranz« für sein Vereinsgebäude 140,000 Dollars verausgabt), und wo dies nicht der Fall ist, haben sie für die Tage ein ganzes Haus mit den erforderlichen Räumlichkeiten gemiethet, d. h. gepachtet. Auf die Pflege des Männergesanges bleibt aber immer das Hauptaugenmerk gerichtet. Die Sänger versammeln sich wöchentlich einmal, in einigen Vereinen sogar zweimal zur Uebung. Die Uebungsabende werden fleissig besucht und dabei kommt es, dass die Vereine, da sie fast durchweg von tüchtigen praktischen Musikern geleitet werden, zumeist Gutes im Gesange leisten, eine Thatsache, von deren Richtigkeit ich dahier mich häufig genug überzeugen konnte. Bei dieser gesellschaftlichen Einrichtung sind natürlich auch die zu zahlenden Jahresbeiträge der Mitglieder viel höher als bei uns und betragen à Person 15 bis 25 Dollars. Die Dirigenten werden sehr gut salarirt, jährlich mit 600 bis 1500 Dollars, wofür sie dem betreffenden Vereine wöchentlich etwa zwei bis drei Stunden an Zeit zu opfern haben. Wie schon erwähnt, sind die bedeutendsten Vereine New-Yorks, und zwar ebensowohl bezüglich ihrer Gesangsleistungen als ihrer gesellschaftlichen Einrichtungen, der »Deutsche Liederkranz« und der »Arion«. Der »Arion« ist in Folge eines Zwiespaltes aus dem ersteren hervorgegangen. Beide Vereine zählen etwa je 75 bis 80 active und 800 bis 1000 passive Mitglieder, die durchweg den gebildeten und wohlhabenden Ständen angehören. Es herrscht zwischen beiden Vereinen in Bezug auf ihre Leistungen ein edler Wettstreit. Während meiner Anwesenheit in New-York forderte der »Arion« den »Liederkranz« zu einem »Duell im Singen« auf, weil der »Arion« nicht zugeben wollte, dass seine Leistungen beim Preissingen in Baltimore denen des »Liederkranz« so nachgestanden hätten. Beide Vereine sollten nach Vorschlag des »Arion« ein und dasselbe Lied zu bestimmter Zeit einüben und alsdann vortragen und das Urtheil über die Leistung sollte von einem aus verschiedenen Collegen abgegeben werden. Ob das Sang-Duell zur Ausführung gekommen ist, ist mir unbekannt geblieben, bei meiner Abreise war darüber noch nicht entschieden. Im Ganzen zählt New-York gegenwärtig nicht weniger als 70 Männergesangvereine.« (S. 47—48.)

Was sonst noch Musikalisches in diesem Reiseschilderungsbuch berichtet wird, ist nicht von Belang. Dies kann zum Theil dabei kommen, dass Amerika trotz seiner musikalischen Bestrebungen doch noch weit entfernt ist, das gelobte Land der Musik zu sein; zu einem grossen Theile liegt es aber auch daran, dass der Verfasser vollständig ignorirt ist. Lord hat Die Kenntniss englischer Verhältnisse hätte ihm Manches erklärt und in einem anderen Lichte erscheinen lassen. Wenn er z. B. von den Sängerperfectionen der sogenannten Nagar-Minstrels meint: »Es sind dies ganz eigenthümliche Darstellungen, wie man sie wohl nirgends weiter zu sehen bekommen dürfte« (S. 58), so hätte er schon aus seinen Musikeintragungen entnehmen können, dass dieselben Sorte in London allbekannte Stadtfiguren sind und dort von ihren Sangsang eine ganze Literatur (bei Chappell & Co. besonders) gedruckt ist.

Herr Tschirch veranstaltete in Philadelphia auch noch ein Abendconcert und über eine in belebtere Form gebrachte Serenade giebt er uns das Bericht einer dortigen Zeitung. Am 28. August war er wieder daheim, aber ein Gesangverein war nach Schlesien erst Sängerfeste ausgeschrieben und diesem musste er als Meister und Leiter bald sofort entgegen. Denn so hat es immer und das Geschick bestimmt seit Alters, was Männergesangverein heisst und sogar oder leider mit Vetter Michel zusammen anhangt.

Wie die Leser schon gemerkt haben, dürfte Herrn Tscharch's Schriftchen einer objectiv-sachlichen Beurtheilung nicht sonderlich Stand halten. Es wäre aber ungerecht, wollten wir nicht anerkennen, dass dasselbe lebhaft geschrieben ist und sich so gut liest, wie seine verschiedenen, auch hier mitgetheilten Ansprachen sich angehört haben müssen, und dass das Reisebuch ohne Zweifel allen Deutschen, mit denen er auf seiner Fahrt bekannt und vertraut geworden ist, ganz vorzüglich gefallen wird. Wer bescheidene Ansprüche hat und hie und da ein Auge zudrückt, wird sich durch dasselbe eine angenehme Unterhaltung bereiten können.

Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

von

Gustav Jacobsthal.

(Fortsetzung.)

Die Anzahl der modi ist bei den verschiedenen Schriftstellern nicht immer dieselbe. Franco von Cöln hat deren fünf. Er erklärt den *modus* wie folgt: »*Modus est cognitio soni longis brevibusque temporibus mensurati*« (I. d. II. Band der scr.). Anbei ist die Erklärung der andern Tractate, unter denen als besonders schwer hervorzuheben ist die, welche Walter Odington auf S. 23d I und 1 dd der scr. giebt: »*Modus est longarum et brevium ordinalis processus: ut cum conter procedit per longam et brevem*«.

Die modi sind den Metren der alten nachgebildet. Walter Odington sagt hierüber, indem er von der früher geltenden Zweitheiligkeit der *longa* spricht (S. 330, II Bd. I scr.): »*Longa autem apud priores organistas duo tantum habuit tempora sic in metris*«, hieran anknüpfend, vergleicht er in seinem Tractat jeden der modi mit dem zugehörigen metrum.

So entspricht derjenige *modus*, in welchem auf eine *longa imperfecta* eine *brevis recta* folgt, dem Trochaeus, während der modus, in dem umgekehrt auf eine *brevis recta* eine *longa imperfecta* folgt, dem Jambus nachgebildet ist. Doch erwähnt keiner der Tractate, ob die Betonung des *Jambus* auch auf die Betonung der *modus* angewandt wird.

Bei dem *Jambus* liegt die Betonung auf der langen Silbe, so dass die kurze als Auftakt gilt, und der volle Takt mit der langen Silbe beginnt. Ob bei dem entsprechenden modus aber dasselbe gilt, d. h. ob die Notation, der volle Takt mit der *longa imperfecta*, die dann betont wird, beginnt, so dass die dann unbetonte kurze Note, die *brevis recta*, den Auftakt bildet, oder aber, ob die Notation mit der dann zu betonenden kürzeren Note, der *brevis recta*, beginnt, so dass die längere Note, die *longa imperfecta*, unbetont bleibt, darüber sagen die Tractate nichts; doch kommen solche dem letzten Fall entsprechende rhythmische Gliederungen, in denen die kürzere Silbe betont wird, im Mittelalter nicht selten vor, während sie von den Griechen nicht gebilligt werden.

Uebrigens erkennt Odington selbst die theilweise Unzulänglichkeit des Vergleiches zwischen modus und metrum an, indem er von denjenigen modi, in denen Noten von drei tempora vorkommen, sagt, dass zwischen ihnen und den Metren der Vergleich deshalb nicht ganz passend sei, weil die metra niemals drei zeitige Längen enthalten.

Im Anschluss an den modi werden gewöhnlich die pausae (pausationes) besprochen. Ihre Anzahl schwankt bei den verschiedenen Schriftstellern nur wenig, und stimmen die meisten in den Zeichen für dieselben überein. Im Allgemeinen giebt es soviel pausen, wie Notengattungen, auch tragen sie gewöhnlich die Namen der entsprechenden Noten: wie pausa longa perfecta, pausa brevis recta etc. Die Zeichen der pausen sind Striche, welche das Liniensystem durchschneiden.

Wie eng die pausen mit den modi zusammenhängen, geht aus folgender Erklärung Franco's von Cöln hervor (S. 125 I.): »*Pausa est omissio* (in der Coussemaker'schen Ausgabe steht *obmissio*) *vocis rectae in debita quantitate alicujus modi facta*«. Dann sagt er (S. 126 II): »*Et nota quod pausationes mirabilem habere potestatem, nam per ipsas modi ad invicem transmutantur*«. Es hat nämlich jeder modus seine eigene pause. Findet sich innerhalb eines modus eine andere vor, so tritt die oben ausgesprochene Veränderung des modus ein. Zeigt sich z. B. in einer Reihe von Noten des oben angeführten modus: *longa brevis* etc. hinter einer *longa* eine *pausa brevis recta*, so wird die neue Reihe der Noten wiederum mit *longa* begonnen, und der modus bleibt derselbe: die *brevis pausa* ist also die diesem modus zukommende pause. Findet sich hingegen in der Reihe: *longa brevis* etc. eine *pausa longa imperfecta*, so muss die neue Reihe der Noten mit *brevis recta* begonnen: der *modus*, *longa brevis* etc. ist verwandelt in den: *brevis longa* etc. Die *pausa longa imperfecta* kommt diesem modus nicht zu.

Im ersten Fall schliesst die Reihe *longa brevis* etc. mit der pause mit *longa*, das ist mit demselben Notenwerth, mit dem sie beginnt. Im zweiten Fall endigt dieselbe Reihe mit der Pause mit *brevis*, also mit einem andern Notenwerth, als mit welchem sie beginnt. Die modi nun einer mit demselben Notenwerth beginnenden und endigenden Notenreihe nennen einige Schriftsteller *perfecti*, die modi hingegen in einer Notenreihe, welche mit einem andern Notenwerth schliesst, als sie beginnt, nennen sie *imperfecti*.

Nach diesen allgemeinen Vorbemerkungen folgt nun die Lehre der einzelnen Schriftsteller, und unter diesen, um einen sichern Ausgangspunkt zu gewinnen, zunächst die Lehre Franco's und der zu derselben Gruppe gehörenden Schriftsteller. Es wird sodann die Notenschrift der vorhergehenden Periode behandelt werden, und den Beschluss macht die Notation des Aristoteles.

(Schluss folgt.)

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** Der Königl. Hof- und Opernsänger Herr Julius Lieban ist vor Kurzem pensionirt worden, obwohl er sich bis auf den heutigen Tag [illegible] Sammlung hat und stimmt in jeder Beziehung des gebildeten und gediegenen Sänger unserer Königl. Hofbühne ist. Es war daher natürlich, dass die Gnade von [illegible] wie es scheint, vielseitigen Kunstsinne bei seiner Theaterthätigkeit Ersatz geschaffen wurde. Wie man aber nun noch nicht allzu lange Zeit [illegible] Repertoire die Leute noch im kräftigsten Mannesalter [illegible] der [illegible] und [illegible] Wagner [illegible] scheint auch bei unserm Sänger [illegible] Rechnung zu tragen [illegible] Schon bei Eingang der Meistersinger [illegible] die Stimme [illegible] Charaktergestalten in Streit, da durch [illegible] Wagner auf den [illegible] Stimmen sowohl des [illegible] als der Stimmung [illegible] Julius Lieban, der schon in seiner frühesten Jugend [illegible] Stimme gelernt hatte, und das ein [illegible] Kunst ist, die bedeutende Wagner'sche Richtung [illegible] selbst, und [illegible] liess er sich

darauf [illegible] auch in den anderen Opern [illegible] mitzuwirken. Durch seine jetzige Entlassung [illegible] der Oper einen grossen herben Verlust, und es ist in der That schwierig zu sagen, was [illegible] als Papageno, Figaro, Leporello [illegible] anderen Rollen auch nur annähernd ersetzen könnte. [illegible] Sänger doch [illegible] ganz andere [illegible] Gebiete [illegible] den Oratorien-Gesange. [illegible] Matthäus-Passion oder im Messias [illegible] Thränen [illegible] Theater [illegible] Bei der grossen Liebe und Verehrung [illegible] grossen Meistern zollt, wird [illegible] Oratorien-Aufführungen und geistlichen Concerten [illegible] Hauptstadt [illegible] Theater-Personal [illegible] Opern-[illegible] vom Herrn General-Intendanten des kgl. Schauspiels [illegible] Publikum [illegible] Vortrag des Haupt-[illegible] Werken [illegible] Kräfte [illegible] höchsten Gebiete der Kunst [illegible] leisten.

✱ **Berlin.** Am Freitag den 18. August [illegible] die letzte Tochter C. F. Zelter's [illegible] verwittwete Geh. [illegible] Mutter des jetzigen [illegible] Componisten Dr. Wilhelm Rust [illegible] dem hohen Alter von [illegible] Jahren gestorben [illegible] August [illegible] Mitglied der Singakademie [illegible] Tode [illegible] Mitglieder [illegible] Zu ihrem Andenken wird die Singakademie ein Requiem singen, worüber wir zu seiner Zeit berichten werden.

✱ **Prag.** F. D. Frau Mallinger [illegible] hat endlich auch die Stadt, in der sie den Grund [illegible] späteren Ruhmes legte, besucht. [illegible]

Persönlichkeit nicht ablaufen, und da nach [illegible] Gesetzen mit dem Preise die Ansprüche des [illegible] wachsen, so waren die Erwartungen des Publikums auch [illegible] gespannt. Schreiber dieser Zeilen hat die Mallinger noch als Schülerin des Prager Conservatoriums gehört; damals war ihre Vortragsweise allerdings noch nicht so ausgebildet wie gegenwärtig, dafür aber die Stimme [illegible] frisch. Gegenwärtig [illegible] das Hauptgewicht auf die Darstellung und Mimik, während die Stimme namentlich in den höheren Lagen an ihrer [illegible] Schönheit Einbusse [illegible] hat. [illegible] Vorliebe beim [illegible] Tone [illegible] Wenn [illegible] dann noch [illegible] Nachdem wir [illegible] Prag [illegible] Gesang [illegible] Oper [illegible] Wagner [illegible] Frau Mallinger [illegible] Erfolg [illegible] Als auch dazu der Krieg kam [illegible] Gastspiel [illegible] Direction [illegible] Frau Mallinger [illegible] Publikum [illegible] Gesange [illegible] Opernrepertoire [illegible] Conservatorium [illegible] Musikalien [illegible] Namentlich [illegible] Verdienst [illegible] Bennewitz (Violine), Hegenbarth (Cello), Prerowitz (Clarinette) [illegible] Oktober [illegible] Theorie der Musik und im Spiele auszubilden [illegible].

Verantwortlicher Redacteur: Wilhelm Wermann in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 7. September 1870. **Nr. 36.** V. Jahrgang.

Inhalt: Zur Quintenfrage. — Anzeigen und Beurtheilungen (Deutsche Musik aus dem 11. und 16. Jahrhundert, herausgegeben von G. W. Teschner. — Abhandlung über die Harmonik des Aristoxenus [illegible] von Dr. Karl v. Jan. — Beilage der Ausbeute von Anton André's Spielerwerkstatt). — Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts (Schluss). — Berichte, Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Zur Quintenfrage.

Von H. Bellermann.

Die Nummern 28, 29 und 30 dieser Zeitung brachten einen mit »Zur Quintenfrage« überschriebenen Aufsatz von H. Sattler, in welchem das von allen guten Meistern streng befolgte Gesetz des Verbotes paralleler Quinten als in vielen Fällen zu streng bezeichnet wird. Der Verfasser beginnt mit folgenden Worten: »Längst schon wird das alte Quintenverbot nicht mehr respectirt, die neueste Zeit besonders hat diesem Verbote arg zugesetzt, so dass eine gänzliche Beseitigung desselben gedrungen ist. Obgleich ich mich nicht so radical zu Werke gehen möchte, so kann ich doch nicht leugnen, dass ein allgemeines Verbot der Quintenparallele nur noch für Schüler von Bedeutung sein kann, während Meister des harmonischen Satzes sich längst davon befreit haben.« Nach diesem Ausspruch müssten sich also in den Meisterwerken eines Seb. Bach, Händel, Haydn, Mozart und anderer bedeutender Componisten des vorigen Jahrhunderts, wie Graun, Hasse u. s. w. Beispiele von Quintenparallelen in so ansehnlicher Menge aufstellen lassen, dass man daraus erkennt, dass ihnen dieses Gebot unwesentlich schien. Dem ist aber nicht so; im Gegentheil nicht nur die genannten Meister, sondern alle Componisten des vorigen Jahrhunderts und des Anfangs dieses, welche auch eine Seite gemäss ihre Studien an der Vocalmusik und am strengen Contrapunkt gemacht haben, hielten das Quintenverbot für eins der ersten und wichtigsten harmonischen (oder besser symphonischen) Gesetze, so dass man mit vollster Bestimmtheit sagen kann, dass, wenn sich einmal in diesem oder jenem Werke bei ihnen eine Quintenparallele vorfindet, diese weiter nichts ist als ein durchgelassener Flüchtigkeitsfehler, ein Versehen, so wie sich bei Schiller und Goethe hin und wieder ein kleiner Fehler, oder wie dem nach höchster Formvollendung strebenden J. H. Voss oder A. v. Platen gelegentlich noch einmal ein nicht ganz correct gebauter Vers entschlüpft ist. Zwei von zwei menschlichen Stimmen ausgeführte parallele Quinten klingen immer schlecht, mögen sie sprung- oder stufenweise einhergehen*) und da das menschliche Ohr einmal von der Natur so fein eingerichtet ist, dass es den Gang der Stimmen auch im mehrstimmigen Gesange wohl unterscheiden kann, so werden dieselben auch nicht durch die Mehrstimmigkeit verdeckt — und wenden wir es auch für den Zuhörer, so würden sie dennoch auf die Ausführenden, die Sänger, höchst unangenehm wirken. So wären z. B. in dem ersten von Herrn H. Sattler als erlaubt aufgestellten Sätzchen

[Notenbeispiel]

den Bassisten und Tenoristen aufrichtig zu beklagen, wenn jene Stelle in einer wirklichen Composition vorkäme und gesungen werden sollte. Und weiss denn Herr Sattler wirklich nicht, dass, nachdem die Mensuralmusik aus ihrer ersten Rohheit und Kindheit herausgewachsen, sofort von den Theoretikern das Quinten- und Octavenverbot ausgesprochen wurde, so z. B. im vierzehnten Jahrhundert von Johannes de Muris (vergl. meinen Artikel über die Eintheilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen bei den ältesten Mensuralisten in No. 11, 12 und 13 dieser Zeitung). Die frühe Aufstellung dieses Gebotes schliesst freilich nicht aus, dass man in der folgenden Zeit, im fünfzehnten Jahrhundert, noch bisweilen einzelnen Quintenparallelen begegnet; so ist z. B. ein Stück des berühmten Theoretikers Adam de Fulda**) bekannt, in welchem an fünf Stellen ganz nackte Quintenparallelen vorkommen. Im sechzehnten Jahrhundert hat sich jedoch die Sache vollständig geklärt und es ist kaum noch eine

*) Es ist hier natürlich nur von parallelen Quinten die Rede (z. B. Beispiel a), Quinten in der Gegenbewegung, wie wir sie im Beispiel b sehen, und ferner die Folgen von Quinten und Duodecimen (im Beispiel c) sind zu allen Zeiten erlaubt gewesen. Im letzten Beispiel müssen wir uns aber dritte (und vierte) Stimme hinzudenken, da die Duodecime ihrer weiten Abstandes wegen kaum noch im reinen Vocalsatze bei zwei einzelnen Stimmen vorkommen dürfte.

[Notenbeispiel: a. schlecht — b. gut — c. gut]

**) Das Stück, welches ich hier meine, ist eine vierstimmige Motette [illegible] laus et gloria, durch Glarean's Dodecachordon S. 268 und 269 erhalten.

Spur von Quintenparallelen zu finden. Die Werke eines Orlando Lassus, Palestrina und der zahlreichen Zeitgenossen derselben sind so überaus rein in deren Besetzung, dass man in dem ersten Bande des von uns herausgegebenen sämmtlichen Motetten Palestrina's mit nur einigem Beispiel von Quintenparallelen aufgestossen ist, welches aber ganz deutlich als ein Flüchtigkeitsfehler — (man bedenke nur die ungeheure Production eines Genies wie Palestrina) — bemerkbar ist. Dieses von allen grossen Meistern stets mit aller Strenge beobachtete Kunstgesetz, aus dessen Aufstellung wir die Zeit einer kunstgerechteren Behandlung des mannigfachen Gesanges datiren müssen — dieses Gesetz soll jetzt auf einmal seine Geltung verloren und nun als eine dem Schüler unnützende Schranke (damit er durch dieselbe andere Fehler vermeide) angesehen werden? Hiernach hätten uns die früheren Meister, welche sich wahrlich durch eine bewunderungswürdige Sicherheit in der Form und durch die Grossartigkeit und Tiefe ihrer musikalischen Gedanken vor unsern heutigen Componisten so vortheilhaft auszeichnen, sich ganz unnützerweise eine Fessel angelegt, ohne welche man zwar, wie unsere Neueren angeblich erfahren wohl auskommen kann, welche aber doch im Grossen und Ganzen ein nicht unwesentlicher Fortschritt gewesen wäre. So kann nur die Unwissenheit sprechen, welche von der Entwicklung und Geschichte unserer Kunst gänzlich absieht!

Wie kommt es nun aber, wird man fragen, dass heutzutage in dieser Weise mehr selten gefehlt wird? Das ist ganz erklärlich, weil auf dem Clavier Alles klingt und Alles ausführbar ist, und dieses eine Instrument heutzutage zur ersten Bildung des Musikers benutzt wird. Früher war es anders, da war es das erste, dass die Knaben singen lernten, und wenn sie Musiker werden wollten, sich im zwei- und dreistimmigen Satze so lange übten, bis sie fliessende, sangbare (d. h. für wirkliche menschliche Stimmen ausführbare) Melodien verbinden konnten. Heutzutage wird dagegen die Harmonie- oder Accordenlehre mit dem Clavierunterricht oft verbunden, und der Musiker ist fertig. Wer für Clavier und Instrumentalspiel schreiben will, mag ja seine Studien immerhin so machen, und dann soviel Quintenparallelen setzen, wie das Papier nur tragen kann. — aber ich rede nicht von wirklicher Musik, d. h. von Gesang und von mehrstimmigem Gesange, wo sich mehrere schön geführte Stimmen harmonisch und symphonisch umschlingen sollen. Eine solche Musik leidet keine Quintenparallelen! So lange daher die Instrumentalmusik nicht in die bescheidenen Grenzen einer Nachahmerin des Gesanges zurückkehrt oder mit dem Gesange vereinigt zur Begleitung und Ausschmückung desselben dient, ist sie der Entwicklung der Kunst höchst nachtheilig, verleitet zu tausend Irrthümern und entfremdet uns immermehr jenen grossen Meistern vergangener Jahrhunderte, welche heut und immer unsere Vorbilder und Lehrmeister sein müssen, wenn die Kunst nicht noch tiefer sinken soll.

Dies ist meine Ansicht der Sattler'schen Theorie gegenüber. Auf die dem Vorlesen beigebrachten Beweise, in welchen von Expansiv- und Attractiv-Kraft und noch andern Naturkräften die Rede ist, unterlasse ich absichtlich, da es mir nur darauf ankommt, ein Wort für unsere Kunst und deren unabänderliche Gesetze zu reden, nicht aber Herrn Sattler lächerlich zu machen. Ueber die sogenannten verdeckten Quinten und wo dieselben im guten Vocalsatze statthaft sind, werde ich in der nächsten Zeit einige kurze Bemerkungen bringen.

Nachschrift. Nachdem ich die vorstehenden Zeilen über die Sattler'schen Quintenfolgen bereits der Redaction dieser Zeitung zugesendet hatte, ging mir № 34 derselben zu, in welcher Herr W. Oppel in einem Artikel zwar gegen die Sattler'sche Beweisführung auftritt, mit diesem Herrn aber die Ansicht theilt, dass Quintenfolgen in einzelnen Fällen zulässig seien. Das Verbot derselben heisst es dort, gänzlich aufzuheben, wie wohl schon vorgeschlagen worden, scheint nicht räthlich, da manche Quintenfolgen entschieden hässlich klingen; es in seiner ganzen Strenge bestehen zu lassen, heisst alle diejenigen nicht wünschen, welche gleich uns der Meinung sind, dass viele Quintengänge nicht hässlich, sondern sogar recht schön klingen. Wir nehmen an, dass die Ohren des Herrn W. Oppel, der in diesen Blättern doch sonst der wahren Kunst das Wort gesprochen hat, ebenso wie die anderen musikalisch fühlender Menschen eingerichtet sind, dann muss denselben jede Folge paralleler Quinten unangenehm sein, für den Fall nämlich, dass er sie wirklich hört. Hierauf kommt es vor allem an! Alle die Herren, welche für die Zulassung parallelen Quinten kämpfen, kommen mit Beispielen, in denen die Quinten (in dem vollen Klange verschiedener Stimmen und Instrumente und durch die eigenthümliche Führung der anderen Stimmen) sich dem Ohre des Zuhörers verstecken. Ich führe hier zwei Beispiele an.

Graun's Tod Jesu.

Sehr langsam. Händel's Jessa.

Zerbrecht das Speer
Zer brecht
Zer brecht den Speer, zer- brecht den Speer

Sollen wir solche Quinten ehat, weil wir sie beim Hören nicht immer zu bemerken im Stande sind, gut heissen? Ich habe schon oben gesagt, dass die Musik nicht nur für das Sinne, sondern auch für den Ausführenden, den Sänger gemeint ist, und wie von solchen Fehlern oft sehr unangenehm berührt werden. Durch die Quinten stehen in beiden Beispielen die Mittelstimmen in keinem guten Verhältnisse, was jeder Sänger empfinden wird, welcher eine solche Stelle auszuführen hat und sich gezwungen sieht, mit Rücksicht auf die ihm zugehörige Stimme, Vortrag etc. etwa einmal den Tenor und Alt allein ohne Bass und Sopran singen zu lassen. Ja, wenn sich bei dieser Folge durch Ueberstellung herausstellte, dass die Quinten eine höchst liebliche Wirkung hervorbrächten, so würde man das Quintenverbot beseitigen können. Dem ist aber nicht so. Der Fehler, das schlecht wirkende, ist thatsächlich vorhanden, und wird nur durch Hinzufügung anderer Stimmen verdeckt und versteckt. Das Quintenverbot abschaffen heisst daher die wenigen noch

von den heutigen Musikern anerkannten Kunstgesetze völlig aufheben. — Schliesslich füge ich noch hinzu, dass es mir in keiner Weise etwa in den Sinn kommt, da, wo sich bei den grossen Meistern durch ein Versehen parallele Quinten eingeschlichen haben, eine verbessernde Hand anlegen zu wollen. Die Meisterwerke vergangener Zeiten stehen so hoch und treten in so unübertroffener Schönheit, Tiefe und Naturwahrheit an unsere Seele, dass es Pflicht ist, sie hinzunehmen, wie sie der Künstler geschaffen hat. Keinem Maler wird es einfallen eine falsche Perspective oder eine verzeichnete Figur auf einem alten Gemälde (wenn dasselbe vielleicht durch Kupferstich vervielfältigt werden soll) zu corrigiren, aber kein bildender Künstler wird aus dem Grunde einen vorhandenen Fehler gut heissen wollen, weil er dem weitaus grössten Theile der Beschauer verborgen bleibt. In der Musik ist das freilich etwas anderes!

Anzeigen und Beurtheilungen.

Geistliche Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert, der Blüthezeit des deutschen Kirchengesanges, herausgegeben von **G. W. Teschner**.

1. Lieferung. **Joh. Eccard**, 12 vier- und fünfstimmige Gesänge. Partitur 1½ Thlr.
2. Lieferung. **Mich. Altenburg**, 10 vier- und fünfstimmige Gesänge. Partitur 1½ Thlr.

Magdeburg, Heinrichshofen'sche Musikalienhandlung (1870). Fol.

Von dieser Sammlung erschien kürzlich die zweite Lieferung, welche einen verhältnissmässig wenig bekannten Tonkünstler **Michael Altenburg** vorführt. Die erste Lieferung dagegen bietet uns eine Auswahl von Eccard's Gesängen, die durch Teschner u. A. früher schon vollständig publicirt waren und wobei wir den Zweck einer abermaligen Publication der Partitur nicht recht einsehen, denn so gross ist doch die Nachfrage nach diesen schönen alten Gesängen nicht, dass Concurrenz-Ausgaben dadurch gleichsam von selbst hervorgerufen würden; vielmehr will uns bedünken, dass die Drucker und immer wieder Drucker bei verschiedenen Verlegern und in verschiedenen Sammlungen, deren Menge nicht einmal dem bibliographischen Forscher bekannt ist, die Presse beschäftigt, weil der Verleger nun einmal bereits nur auf einen kleinen Absatz rechnet und sich daher zu decken sucht. Von den vielerlei Ausgaben hat daher eigentlich Niemand Nutzen, weder der Verleger, noch das Publikum, noch der edirte Componist und der Herausgeber wohl ebenfalls nicht. Bei dem über ganz Deutschland zerstreuten Verlage wäre es doppelt wünschenswerth, das Zusammengehörige auch möglichst zusammen zu halten. Es ist Thatsache, dass ein Vermögen dazu gehört, alle Sammlungen zusammen zu kaufen, in denen alte Musik neu herausgegeben ist, und dabei kommt man mehrfach in die Lage, dieselben Stücke ein Dutzend mal erwerben zu müssen. Unser Wunsch wäre also, dass diejenigen, welche, wie Herr Teschner, mit Sachkenntniss und Liebe die Werke der Väter sammeln, nicht immer wieder Eccard, sondern andere Zeitgenossen bringen möchten. Wie wenig das Feld noch ausgebeutet ist, zeigt wieder das vorliegende zweite Heft.

Die aufgeführten 91 Chorsätze aus Sammlungen, welche Altenburg in den Jahren 1620—1622 herausgab, sind von verschiedenem Umfange. Einige sind klein, mit liedförmigen Einschnitten, andere sind mehr ausgeführt. Mehrfach begegnen wir einer Wiederholung des Abgesanges, was im ganzen 17. Jahrhundert bei der Vocal- wie bei der Instrumentalmusik als Schlussweise mehr gebräuchlich war. Dergleichen ist aber bei dem Gesange eigentlich weniger passend, als bei Tasteninstrumenten, welche variiren und coloriren können, während der mehrstimmige Gesang stets bei den Noten beharren muss. Dieser Uebelstand zeigt sich gleich bei der ersten Nummer, dem in den Weihnachts-Festkreis gehörenden fünfstimmigen Chore »Ach mein herzliebes Jesulein«, wo die Harmonie von [Notenbeispiel] auf [Notenbeispiel] zurückfallen muss, um die Wiederholung zu bewerkstelligen, was immer etwas gequält herauskommt. Das Stück beginnt in E-moll [Notenbeispiel] und schliesst in A-dur [Notenbeispiel], was keinen rechten harmonischen Zusammenhang giebt, ist im Uebrigen sehr hübsch und wohlklingend. Das zweite, ein Osterlied »Machet auf das Thor der Gerechtigkeit«, hat diesen Zusammenhang zwischen Anfang und Ende, aber ihm fehlt das eigentliche Band in der Mitte; die Tongläder sind nur lose verbunden; der Componist schlägt kräftige Töne an, aber bei der mangelnden Einheit fehlt der Schwung. Sehr gelungen dagegen ist das kleine, nur 18 Takte lange dritte Stück »Himmlischer Vater, Johannes«; bei diesem fügt sich Alles schön zusammen. Von dem kaum viel längeren vierten »Aus Jacob's Stamm ein Stern sehr klar« ist dagegen nicht viel Rühmliches zu sagen. Der erste Theil geht wohl an, verdirbt aber alles wieder durch den

hässlichen Schluss [Notenbeispiel] wo man

das E für einen Fehler halten würde, wenn es nicht in zwei Stimmen stünde. Dieser Schluss hat, abgesehen von dem Missklange zwischen den einzelnen Stimmen, gar keine schliessende Kraft. Hier tritt einem der Mängel zu Tage, die bei den beschränkten Modulationsmitteln, welche den Alten zu Gebote standen, hie und da sich einstellen mussten, aber von den wirklich grossen Tonmeistern im richtigen Gefühle gewöhnlich vermieden werden. Der zweite Theil dieses Stückes ist besonders für uns dermalen ungeniessbar, weil »Herren« auf verkehrte Taktstelle gelegt ist und immer »Herrén« gesungen wird. Der Herausgeber hätte dies durch Zusammenziehung [Notenbeispiel] in dem Herrn vermeiden und das Ursprüngliche in einer Note angeben können, da eine Verwerthung für Gesangvereine, nicht aber ein buchstäblicher Abdruck sein Hauptzweck war. Dies beweist er selber, und zwar bei dem in Rede stehenden Satze, wo er die Breven und Semibreven in Ganze und Halbe verwandelt. — Das vierstimmige Kinderlied »Herr allerhöchster Gott, du treuer Hirte«, nur 22 Takte lang, ist wohllautend, voll einfacher Kunst und mit dem Reiz der Unschuld ausgestattet. Das ebenfalls kleine Stück, mit welchem die Sammlung schliesst, das fünfstimmige Lied mit Fastenzeit »Jesu du Gottes Lämmelein«, nur aus vier Liedzeilen bestehend, die sich durch eine Pause des ganzen Chores abheben, ist unübertrefflich durch den breiten Schwung der Melodie, der den ganzen Tonkörper einheitlich zusammen fasst. Als Beispiel theilen wir die erste Liedzeile mit.

Je - su, du Got-tes Läm - me-lein,

Je - su, du Got-tes Läm - me-lein,
Je - su, du Got-tes Läm - me-lein,

Je - su, du Got-tes Läm - me-lein.**)

Unter den längeren Tonsätzen stehen drei vierstimmige Weihnachtsgesänge (Nr. 6, 7 und 8) unsere Aufmerksamkeit an sich. Von diesen leidet der erste: »Herr Christ, lass leuchten uns dein Stern«, entschieden unter der Liedform, denn der fugirte Anfang verlangt zur einheitlichen Gestaltung des Tonsatzes nothwendig die Form der Motette. Das zweite: »Wir danken dir Herr Jesu Christ«, welches sich einfacher hält, leidet weniger unter diesem Uebelstande, ist aber im Uebrigen nicht glücklich getroffen und athmet keine Christfreude. Das beste ist der letzte, »Lob Ehr und Preis zu aller Zeit«, welches sich freier aufschwingt und nicht ohne Schwung und Lebhaftigkeit ist, auch eine bedeutende Gestaltungskraft zeigt. Ein eigentliches Weihnachtslied möchten wir es aber trotzdem nicht nennen, wenn es auch mit etwas grösserem Rechte diesen Anspruch erheben darf, als die beiden vorigen Stücke. Und wie angenehm der Rhythmus oft bei Altenburg ist, zeigt der dreistimmige Anfang

Lob Ehr und Preis zu al - ler Zeit

Die deutschen Tonsetzer um 1600 waren allerdings in einer schlimmen Lage, wo sie solchen Neues bringen, und die Mittel waren noch ungenügend ausgebildet. Zugleich sollten sie an den Gesangscharakteren festhalten, und ein frei selbständiger motettartiger Chor kann auf diese Weise nicht entstehen. Renard, der die Schwierigkeit zum Theil überwand, liefert trotzdem den besten Beweis hierzu. Dass Altenburg auch der Mann war sie zu überwinden, zeigt die ganze vorliegende Sammlung, besonders aber das fünfstimmige »Zion, da edle theure Krone« Nr. 11, in welchem die Wiederholungen den Ausdrucke auch um so richtungsgebender lassen, je künstlicher die Stimmen verflochten sind. Die Grenzen zwischen Lied und Motette und die untergeordnete Mittel beider scheint und das Einen Heinrich Schütz ausgenommen, keiner der alten deutschen Tonsetzer klar gemacht zu haben. — Ein anderer Zionslied: »Zion die traute Ehrenkrone« ist sechsstimmig und von bedeutender Länge. Hier hat Altenburg seine besten Kräfte angespannt und wird man ihm das Zeugniss nicht versagen, dass er sich in die Gesellschaft der besten deutschen Tonsetzer seiner Tage wohl sehen lassen kann. Solche ausgeführte sechsstimmige Sätze waren es gewiss auch, welche ihm von einem Zeitgenossen das Lob zuwege brachten, er sei der Orlando Lasso in Thüringen.*) Er verdient es durchaus, dass unsere Gesangvereine seine Bekanntschaft machen.

Diejenigen unserer Leser, welche sich für das Studium der alten griechischen Musik und ihrer Literatur interessiren, machen wir auf das diesjährige Oster-Programm des Gymnasiums zu Landsberg a. d. W. aufmerksam. Ausser den Schulnachrichten des Professors und Directors Dr. Klopf enthält dasselbe eine sehr lesenswerthe und interessante Abhandlung des Oberlehrers Dr. Karl von Jan über die Harmonik des Aristoxeneers Kleonides, 43 Seiten in gr. 4to. Der Zweck des Schriftchens ist nachzuweisen, dass die seit langer Zeit dem Mathematiker Euklid zugeschriebene Εἰσαγωγὴ ἁρμονική (introductio harmonica) einen gewissen Kleonides, einen mittelbaren oder unmittelbaren Schüler des Aristoxenus, zum Verfasser hat, eine Ansicht, welche Paul Marquard in seiner im Jahre 1868 erschienenen und vor einiger Zeit in diesen Blättern besprochenen Ausgabe der harmonischen Fragmente des Aristoxenus (wenn auch nicht mit völliger Bestimmtheit) bereits ausgesprochen hat. Der erste Theil der von Jan'schen Abhandlung enthält eine kurze Besprechung der Marquard'schen Ausgabe, namentlich in Bezug auf die vom Herausgeber unternommenen Umstellungen im Texte, ferner beiläufige Beurtheilungen Westphal'scher Ansichten u. s. w., die immerhin zu beachten sind. Wir wollen nur noch hinzufügen, dass schon vor längerer Zeit Zweifel herrschten, dass der Verfasser der sectio canonis und der des introductio harmonica dieselbe Person sei, wenn man auch jenem des zweiten Schriftchens keinen besonderen Namen beizulegen wusste.

Ueber eine namentlich in unserer Zeitung erörterte Angelegenheit, die André'schen Sprüchwörter, hat der Verleger des zu Tage Geförderten zusammen gestellt in einer kleinen Schrift betitelt: »Klänge der Aechtheit von Anton André's Sprüchwörtern« (Offenbach a. M. bei Joh. André). Es sind hier die vergeblichen Beweise für die Echtheit des Haydn'schen Ursprungs, welche die Herren Aibl und Kalm produzirten, nebst den Protesten André's, den verschiedenen Aufsätzen unserer Zeitung und anderen wirklichen Beweisstücken für die Autorschaft des verstorbenen verdienstvollen Hofraths André vereinigt, und besorgt der Verleger (mit unserer Bemerkung, eine jetzt sehr Betrachtung herbeizuführen, Bezug nehmend) er klärung gegen das Manchen ... nicht bei den Gerichten klagbar werden, weil bei den eigenthümlichen Verhältnissen, dass der Autor zugleich der Verleger war und aus anderen Gründen, gewisse Formalitäten von ihm nicht erfüllt werden dürften; er habe nur durch die Oeffentlichkeit gegen das Verfahren der Herren Aibl und Kalm einschreiten wollen. Ist auch völlig genügend, und das literarische Gericht ist hier entschieden mehr spruchberechtigt als der Landesgericht. Die Freiheit des Einzelnen, welche dort herrscht, zieht die Frage zwar nicht in die Länge, aber die Verhandlungen sind lustiger, der Urtheilsspruch ist befriedigender und die Unanfechtbarkeit für den Unterliegenden grösser. Die Münchener Herren haben weiter keine Berufung angemeldet, also sehen wir ihre Sache selber wohl als eine hoffnungs-

*) Herr Taschner schreibt C also Adlersstadt vor, was auf einem Versehen beruhen muss.

**) Der ganze Satz steht auch bei Winterfeld Ev. Kirchengesang II Nr. 48.

*) Michael Altenburg wurde am 1584 in Thür. geboren und erhielt sich von 1608 bis den ... Stande erwähnt zu haben. Seiden 1611 begegnet uns dann als Pfarrer zu Tröchtelborn und Marbach, zwei Dörfern in der Gegend von Erfurt, später als Prediger in Erfurt, wo er ... 12. Februar 1640 seinen Lebenslauf beendete. Er war also was man jetzt einen Dilettanten nennt.

hat es. Wir wollen wünschen, dass sie den Katechismus gelesen haben, sich nicht weiter lächerlich zu machen. Ein rechtzeitiges Eingeständniss des Irrthums wäre offenbar besser gewesen, denn irren ist menschlich.

Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

von

Gustav Jacobsthal.

(Schluss.)

I. Die Franconische Periode.

1. Die Lehre Franco's von Cöln.

Die Notae simplices, die verschiedenen Arten der Plica an denselben und die Pausen.

Bei Franco kommen dieselben 4 Notengattungen

duplex longa
longa
brevis
semibrevis

vor, die in den allgemeinen Bemerkungen angeführt worden sind, jede von ihnen, mit Ausnahme der *duplex longa*, hat zweierlei Werth, wie es dort auseinandergesetzt wurde.

Die Plica kommt bei den *notae simplices* vor an der *longa*, an der *brevis* und, wie schon früher gesagt, an der letzten von drei zu einer Silbe gehörigen *semibreves* (*ordinatio*).

Ihre einzelnen Arten sind:

plica longa ascendens
" " descendens
" brevis ascendens
" " descendens

Von der *plica semibrevis* giebt Franco kein Beispiel. In gleichzeitigen Schriftstellern kommt diese aber nur *ascendens* vor.

Es giebt solche Pausen, deren Zeichen Striche sind, welche die Notenlinien durchschneiden. Es sind dies

1. pausa longa perfecta: ein Strich, der drei *spatia* ausfüllt.
2. pausa longa imperfecta: ein Strich, welcher zwei *spatia* ausfüllt.
3. pausa brevis recta: ein Strich, welcher ein *spatium* ausfüllt.
4. pausa semibrevis major: ein Strich, welcher ⅔ eines *spatium* ausfüllt.
5. die pausa semibrevis minor: ein Strich, welcher ⅓ eines *spatium* ausfüllt.
6. finis punctorum: ein Strich, welcher alle vier *spatia* ausfüllt.

Die letztere ist eigentlich keine Pause. Franco nennt sie *immensurabilis*; sie zeigt uns an, dass die vorletzte Note als *longa* zu messen sei, wenn dieselbe nach Maassgabe des *modus* in dem sie vorkommt, auch als *brevis* zu rechnen wäre.

Die Ligaturen.

Die Ligatur ist

1. ascendens, wenn die zweite Note derselben höher steht als die erste.
2. descendens, wenn die erste Note höher steht als die zweite.

Bei der Werthbestimmung der einzelnen Noten der Ligatur betrachtet man zunächst den Anfang (*principium*) derselben, das ist

die erste Note.

Dieselbe ist longa (*ligatura sine proprietate*)

1. in ligaturae ascendens, wenn sie einen herabgehenden Strich an der linken oder besser an der rechten Seite hat.
2. in ligatura descendens, wenn sie keinen Strich hat.

Die erste Note ist brevis (*ligatura cum proprietate*)

1. in ligatura ascendens, wenn die erste Note keinen Strich hat,
2. in ligatura descendens, wenn die erste Note einen herabgehenden Strich an der linken Seite hat.

Die erste Note ist semibrevis (*ligatura cum opposita proprietate*), wenn bei *ligatura ascendens* und *descendens* die erste Note einen aufwärts gehenden Strich an der linken Seite hat.

Hierdurch wird auch die zweite Note der Ligatur *semibrevis*.

Die letzte Note ist longa (*ligatura perfecta cum perfectione*)

1. wenn sie gerade über der vorletzten steht (wobei die Vereinigung in einer *figura obliqua* ausgeschlossen ist).
2. wenn sie tiefer steht als die vorletzte (ebenfalls mit Ausschluss der *figura obliqua*).

Die letzte Note ist brevis (*ligatura imperfecta, sine perfectione, auch cum imperfectione*)

1. wenn sie höher steht als die vorletzte, ohne dass sie gerade über derselben steht, wie bei der *longa* (also ist *figura obliqua* erlaubt, wenn auch nicht gebräuchlich).
2. wenn sie tiefer steht und mit der vorletzten in einer *figura obliqua* vereinigt ist.

Die letzte Note ist semibrevis in einer Ligatur von zwei Noten *cum opposita proprietate*.

Die mittleren Noten sind sämmtlich *breves* mit Ausnahme der zweiten in einer *ligatura cum opposita proprietate*. In den Ligaturen ist das Verhältniss der Notenwerthe zu einander dasselbe, wie bei den *notae simplices*.

Die Plica in den Ligaturen.

Die letzte Note der Ligatur, die, je nachdem sie *longa* oder *brevis* gilt, kann man mit der *plica* versehen (*plicare*). Die *plica* wird angezeigt, wenn sie *ascendens* ist, durch einen aufwärts gehenden Strich, wenn sie *descendens* ist, durch einen abwärts gehenden Strich an der rechten Seite der letzten Note.

Die *plica ascendens* und *descendens* ist longa, wenn die letzte Note, ob sie höher oder tiefer steht als die vorletzte, mit dieser nicht in einer *figura obliqua* vereint ist.

Die *plica ascendens* und *descendens* ist brevis, wenn die letzte Note, mag sie höher oder tiefer stehen als die vorletzte, mit dieser eine *figura obliqua* bildet.

Ausser den Ligaturen kommen noch Verbindungen von Ligaturen und *notae simplices* mit *semibreves* vor, über welche Franco nicht viel mehr sagt, als dass sie conjunctura heissen, dass sie bestehen aus *figurae simplices* und Ligaturen, und dass es eigentlich weder *figurae simplices* noch *ligaturae* sind. Die Regeln über den Werth derselben sind die gleichen wie bei den *figurae simplices* und den Ligaturen. Es ist bereits über diese conjuncturae in den Vorbemerkungen gesprochen worden. Etwas Näheres über ebendieselben erfahren wir noch weiter durch den Tractat des Walter Odington.

Die Ordnung des Werthes der Noten in ihrer wechselseitigen Beziehung zu einander.

1. Eine *longa* vor einer *longa* oder vor einer *pausa longa* gilt drei *tempora*.

2. Steht zwischen zwei *longae* oder zwischen einer *longa* und einer *pausa longa* eine *brevis*, so wird die erste *longa* durch die *brevis* imperfect gemacht (*imperfectus*: man könnte hierfür sagen: sie wird imperficirt, es tritt Imperficirung ein), d. h. sie misst zwei *tempora*.

3. Wenn zwischen zwei *longae* oder zwischen einer *longa* und einer *pausa longa* zwei *breves* stehen, ist die erste *longa* perfect; die erste *brevis* muss als *recta* ein *tempus*, die zweite als *altera* zwei *tempora*.

4. Wenn zwischen zwei *longae* oder zwischen einer *longa* und einer *pausa longa* drei *breves* stehen, ist die erste *longa* perfect und jede der drei *breves* ist *recta*, so dass sie alle drei zusammen eine Perfection ausmachen.

5. Wenn mehr als drei *breves* zwischen zwei *longae* oder zwischen einer *longa* und einer *pausa longa* stehen, so wird die erste *longa* stets durch die erste *brevis* imperfect gemacht, von den darauf folgenden *breves* kriegt man je drei als *rectae* immer in eine Perfection. Bleibt dann

a. *keine brevis* als Rest übrig, so wird der Werth der zweiten *longa* durch die folgenden Noten bestimmt.
b. bleibt *eine brevis* als Rest, so macht diese die ihr folgende *longa* imperfect.
c. bleiben zwei *breves* übrig, so ist die erste *recta*, diese *recta*, die zweite *altera*; der Werth der zweiten *longa* wird durch die ihr folgenden Noten bestimmt.

Ergänzungen für die Regeln auf S. 2 bis 5.

Fehlt die in den Regeln genannte erste *longa*, so dass als Rest übrig bleiben die jedesmal in Rede stehende Anzahl *breves* und die zweite *longa*, so erleiden einige Regeln eine Umänderung, da dann stets mit der ersten der *breves* eine Perfection beginnt.

Bei Regel 1 imperficirt die *brevis* die folgende *longa*.

Bei Regel 3 und 4 wird jetzt der Werth der *breves* und der folgenden *longa* geordnet wie vorher. Bei Regel 5 tritt die Veränderung ein, dass mit der ersten *brevis* eine Perfection beginnt, wonach sich dann die Fälle a, b und c ebenfalls umbilden.

In denselben Regeln 2 bis 5 kann der Werth der Noten ausserdem geändert werden durch das *signum perfectionis*, auch *divisio modi* genannt. Dies Zeichen, ein kleiner Strich oder ein kleiner Punkt, welches zwischen zwei Noten steht, soll zeigen, dass mit der unmittelbar vor demselben gestellten Note eine Perfection schliesst und mit der folgenden eine neue Perfection beginnt.

Es wird das Zeichen bisweilen gebraucht, wo ohne dasselbe die gewöhnliche *divisio modi* immer doch da stehen, wo der Werth der Noten anders geordnet werden soll, als es in den bisher gegebenen Regeln gesagt worden ist. Die vor der *divisio modi* stehenden *breves* (es wird in der Regel nur eine sein) werden behandelt, als folgte ihnen eine *longa*; die der *divisio modi* folgenden *breves* werden geordnet, wie dies in den Ergänzungen zu Regel 1 bis 5 ausgesprochen ist. Eine *longa* mit folgender *divisio modi*, die hier vielmehr *signum perfectionis* genannt werden dürfte, ist stets perfect.

Es ist hier noch zu bemerken, dass eine Pause niemals imperfect gemacht werden kann.

Ausserdem bedeutet die *divisio modi*, wenn sie zwischen Gruppen von zwei oder drei *semibreves* steht, dass jede solcher Gruppen eine *brevis* ausmacht.

Alle 5 oben gegebenen Regeln werden ferner geändert, wenn für die *brevis* entweder eine *pausa brevis* oder eine ihrem Werth gleichkommende Anzahl von *semibreves* eintritt.

Jedoch kann weder eine *pausa brevis recta* noch eine Anzahl von zwei oder drei *semibreves*, die gleich einer *brevis recta* sind, jemals eine *brevis altera* vertreten.

Vielmehr muss für die *brevis altera* stets eine Pause von zwei *tempora* oder eine Anzahl von mindestens vier *semibreves* stehen, von denen je zwei eine *brevis* ausmachen.

Ueber die Deutung des Werthes der *semibreves* sagt Franco, dass hier dieselben Regeln gelten wie bei den *longae* und *breves*. Es geht aus seinen Worten ferner hervor, dass von zwei zwischen *breves* oder *longae* stehenden *semibreves* die erste *minor*, die zweite *major* ist, und dass von drei zwischen *breves* oder *longae* stehenden *semibreves* immer zwei gleich einer *brevis* sind. Er sagt ferner, dass, wenn zwischen *breves* oder *longae* Gruppen von zwei und drei *semibreves* hintereinander stehen, dies angezeigt werden muss durch die *divisio modi*, welche eine Gruppe von der andern trennt.

Etwas mehr, zum Theil Abweichendes über diesen Punkt sagen andere fast gleichzeitige Schriftsteller, wie sich nachher zeigen wird.

Die modi.

Es giebt nach Franco fünf *modi*.

1. Der erste besteht aus lauter *longae* und zu diesem gehört auch der, welcher besteht aus *longa brevis*.
2. Der zweite ist *brevis longa*.
3. Der dritte *longa brevis brevis*.
4. Der vierte *brevis brevis longa*.
5. Der fünfte besteht aus lauter *breves* und *semibreves*.

Die Pause des ersten *modus* ist *brevis recta* oder *longa perfecta*, bei dem zweiten *longa imperfecta*, bei dem dritten und vierten *longa perfecta* oder auch *pausa brevis recta* und *altera* zusammengenommen, bei dem fünften ist *pausa brevis* und *semibrevis*. Durch eine dem *modus* nicht entsprechende Pause wird, wie schon oben gesagt, dieser verändert. So wird aus dem ersten *modus*, wenn eine *pausa longa imperfecta* eintritt, der zweite *modus*. Wenn der zweite *modus* nach der *longa* eine *brevis pausa* hat, so entsteht dadurch der erste *modus*. Ueber den dritten und vierten *modus* äussert Franco in dieser Hinsicht nichts. Von dem fünften sagt er, dass, wenn er mit dem ersten oder zweiten zusammen in einem *discantus* vorkommt, er an den diesen zukommenden Pausen Theil nimmt, dass aber wenn er sich ohne dieselben vorfindet, nur die ihm zukommenden Pausen Statt haben.

Die Anzahl der Noten, die in einer Ligatur vereinigt werden können. — *figurae ligabiles*.

Wie sich aus den Regeln über die Ligaturen ergiebt, können höchstens zwei *longae* mit einander in einer Ligatur vereinigt werden und zwar in einer Ligatur von zwei Noten (*binaria ligatura sine proprietate et cum perfectione*). Ebenso können nur zwei *semibreves* und zwar nur im Anfang der Ligatur mit einander ligirt werden. Hingegen können *breves* sowohl im Anfang wie in der Mitte und auch am Ende in jeder beliebigen Anzahl mit einander verbunden werden.

Aus dem Gesagten folgt für die einzelnen *modi* in Rücksicht auf die Anwendung der Ligaturen Folgendes.

Der erste *modus*, der aus *longa* und *brevis* besteht, hat zunächst eine Ligatur von drei Noten (*ternaria ligatura*) *cum proprietate* und *cum perfectione* und dann einige Ligaturen von zwei *cum proprietate* und *cum perfectione*. Wird der *modus* aber durch eine Pause verändert, so tritt auch in dem Gebrauch der Ligaturen nach der darauf eine Veränderung ein.

Der zweite *modus* hat lauter Ligaturen von zwei Noten *cum proprietate* und *cum perfectione* und am Schlusse eine allein stehende *brevis*. Bei Änderungen des *modus* durch Pausen wie oben im ersten *modus*.

Der dritte *modus* hat im Anfang eine Ligatur von vier Noten (*quaternaria ligatura*) *cum proprietate* und *cum perfectione*. Dann folgen lauter *ligaturae ternariae cum proprietate* und *cum perfectione*. Bei Änderungen durch Pausen wie im vorhergehenden *modus*.

Der vierte *modus* hat lauter *ternariae ligaturae cum proprietate* und *cum perfectione* und am Schluss eine *binaria ligatura cum proprietate* und *cum perfectione*. Bei Veränderungen durch Pausen wie in den andern *modi*.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

Wien.

Wien.

Prag.

ANZEIGER.

[144] Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ferdinand Hiller's Werke.

Op. 31. **Christnacht.** Cantate von Aug. v. Platen für Solostimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für Orchester instrumentirt von Eugen Pauer. Partitur 2 Thlr. 15 Ngr. Clavier-Auszug 1 Thlr. 21¼ Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 15 Ngr. Solosingstimmen 7½ Ngr. Chorstimmen 1 Thlr.

Op. 64. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. [illegible] 1 Thlr.
- Nr. 1. Abendsegen. »O lichte Gluth im goldner Strahl« von H. [illegible].
- – 2. Liebeslied. »Mag da drunten Schnee sich thürmen«, von H. Heine.
- – 3. [illegible] »Tiefe Ruhe in den Blumen«, von H. [illegible].
- – 4. »Wenn der Frühling kommt«, von C. Siebel.

Op. 71. **Acht Gesänge** für drei weibliche Stimmen mit Clavierbegleitung. [illegible] 2 Hefte à 1 Thlr. 20 Ngr. [illegible]

Heft I.
- Nr. 1. Sonntags Abend. »Die Erde [illegible]« von L. Dreves.
- – 2. [illegible] von L. Dreves.
- – 3. [illegible] von L. Dreves.
- – 4. Frühlingswonne. »[illegible] geht durch's ganze Land«, von Titus Ullrich.

Heft II.
- Nr. 5. Nachtlied. »Nun ist [illegible] des Tag geschieden« von Wilh. Fischer.
- – 6. »Lüftlein, das den [illegible]« von Otto Roquette.
- – 7. [illegible] von A. [illegible].
- – 8. [illegible] »Wenn ich [illegible] Waldsteigen [illegible]«.

Op. 103. **Palmsonntagmorgen.** Gedicht von E. Geibel, für eine Sopranstimme und weiblichen Chor mit Orchesterbegleitung. [illegible] Partitur 1 Thlr. 15 Ngr. Clavier-Auszug mit Singstimmen 1 Thlr. 11¼ Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. Chorstimmen [illegible].

Op. 111. **Operette ohne Text** für Pianoforte zu vier Händen. [illegible] 1 Thlr.

Op. 118. **Phantasie** für Pianoforte. 1 Thlr. 5 Ngr.

Op. 121. **Der 93. Psalm** (Der Herr ist König und herrlich geschmückt) für Männerchor und Orchester. Clavier-Auszug 2 Thlr. Chorstimmen [illegible].

NB. Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.

Op. 117. **Hiller-Album.** Leichte Lieder und Tänze für das Pianoforte componirt und [illegible] Jugend gewidmet. 1½ Thlr.

Op. 121. **Acht Gesänge** für drei weibliche Stimmen mit Clavierbegleitung. [illegible] Partitur und Stimmen. Heft I. II. à 1 Thlr. 11 Ngr. Stimmen einzeln [illegible].

Heft I.
- Nr. 1. Sehnsucht. »Verkühlet [illegible] Sommers Brauen« von L. [illegible].
- – 2. Viele Träume. »Ich werde [illegible] viele Grüsse« von F. Meyer.
- – 3. Frühlingsglück. »Schneeglöckchen, Schneeglöckchen« von F. J. Immergrün.
- – 4. Gebogen. »Vöglein, wie mir doch vor Weh« von F. J. Immergrün.

Heft II.
- Nr. 5. [illegible] »Unter schattigen [illegible] steht eine freundliche Kapelle« von Jul. Sturm.
- – 6. Frau Kukuk. »Der Kukuk hat ein einzig Lied« von Jul. Sturm.
- – 7. Volkslied. »Wie ist die Stelle [illegible]« von F. J. Immergrün.
- – 8. Morlied. »Und Lerche hoch in der blauen Luft« von W. Fischer.

---

[145] Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SONATE

für Pianoforte zu vier Händen

von

ALBERT DIETRICH.

Op. 19.

Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

SINFONIE

(D moll)

für grosses Orchester

von

Albert Dietrich.

Op. 20.

Partitur 5 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 8 Thlr. 15 Ngr.

[146] Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

RONDO

(A dur)

für das Pianoforte

componirt von

JOSEPH HAYDN.

Pr. 10½ Ngr.

ADAGIO

(E dur)

für das Pianoforte

componirt von

Franz Schubert.

Pr. 12½ Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 14. September 1870. **Nr. 37.** V. Jahrgang

Händel's Passion noch einmal.

B. G. Der □-Aufsatz in Nr. 34 dieser Zeitung bedauert, dass die beiden Passionen Händel's noch nicht durch Aufführungen so bekannt geworden sind wie die Bach'schen. Einem solchen Bedauern kann ich mich völlig anschliessen; ich würde, vom musikalischen oder musikhistorischen Standpunkte aus, sonst eine Aufführung der ersten (kleinen), von Chrysander in das Jahr 1704 gesetzten Händel'schen Passion willkommen heissen, welche der Verfasser jenes Aufsatzes als ein »jugendliches Product« nicht weiter befürworten will, obwohl ihm die milde Schönheit einzelner dort vorkommenden Nummern sicherlich bekannt ist. Bleiben wir indess bei der zweiten, jedenfalls viel bedeutenderen Passion von 1716 stehen. Der Aufsatz in Nr. 34 stellt sie den Bach'schen Passionen als mindestens ebenbürtig zur Seite und glaubt an eine parteiische Bevorzugung Bach's vor Händel, indem er unter Anderem sagt: »Leider hat schon an vielen Orten unseres deutschen Vaterlandes, welche für Mittelpunkte edlerer Kunstpflege gelten, die Vorliebe für den einen Meister [Bach] die schlimme Folge gehabt, dass man sich von dem andern ganz oder fast ganz abwendete. Wenn es wirklich Parteinahmen dieser Art giebt, so wären sie halb traurig, halb lächerlich; jeder wahre Kenner beider Meister bleibt denen unberührt. Gerade im vorliegenden Fall aber kann von einer Zurücksetzung Händel's aus Vorliebe für Bach gar keine Rede sein. Die Gründe, warum die Händel'sche Passion bisher gegen die Bach'schen nicht aufkommen konnte, und warum sie auch in Zukunft — so sehr ihre jeweilige Vorführung zu wünschen ist — eine Bach'sche nicht völlig wird ersetzen können, liegen auf ganz anderen Seiten. Indem ich diese Gründe hier darzulegen versuche, möchte ich die »Singvereine und ihre Leiter« gegen die in jenem Aufsatz erhobene Anklage vertheidigen. Der in meinem Wohnort Stuttgart bestehende Verein für Kirchenmusik wird übrigens von der Anklage gar nicht betroffen; denn der Verein hat am Charfreitag des Jahres 1867 die Händel'sche Passion von 1716 wirklich aufgeführt, und wenn ich noch erwähne, dass ich selbst nur einigen Antheil an dem Zustandekommen jener Aufführung zuschreiben darf, so geschieht es lediglich, um meine vollkommene Unbefangenheit in dieser Frage zu beweisen.*)

Mit der Ansicht, Händel's Passionsmusik könne denselben tiefen Eindruck hervorbringen wie eine Bach'sche, ja an gewissen Stellen einen noch tieferen, dürfte der geehrte Verfasser des Aufsatzes in Nr. 34 ziemlich vereinzelt stehen. Auch der begeistertste Verehrer Händel's wird einräumen können, dass jene Kraft, welche die späteren Oratorien schuf, im Jahre 1716 bei Händel noch nicht ausgereift war. Wir wollen dies aber ganz beiseite lassen, sogar annehmen, ein Theil des Publikums werde das Rührende in Händel's Musik besser empfinden als das Gewaltige und Erschütternde bei Bach. Gleichwohl wird das Publikum im Ganzen durch die Händel'sche Passion weniger angeregt. Ehe ich die ausserhalb der Musik liegende Ursache bespreche, muss ich die Bemerkung einschalten, dass ich nicht ein Concertpublikum vor Augen habe; bekanntlich kommt eine Passionsmusik nicht zu beliebiger Zeit im Concertsaale zur Aufführung, sondern in der Regel während der Charwoche und meist in der Kirche, also vor einem Publikum, welches nicht etwa auf musikalischen Genuss ausgeht, sondern zugleich Erbauung sucht. Auch wer sich nicht gerade als Glied einer frommen Gemeinde fühlt, wird doch dem Werke eine Stimmung entgegenbringen, welche jede Abweichung vom Ernste der biblischen Darstellung wie eine Störung empfindet. Bei uns gereicht in der Anlage der von Händel benutzten Textdichtung Das, was der Aufsatz in Nr. 34 »discret« nennt und als Vorzug vor den Texten der Bach'schen Passionen bezeichnet, dem Eindruck des Werkes zum Nachtheil. Niemand nimmt Anstoss daran, dass Oratorien alttestamentliche Gestalten in dramatische Handlung eintreten lassen; bedenklicher aber ist es, die Hauptpersonen des neuen Testaments, insbesondere der Leidensgeschichte, dramatisch verarbeitet zu sehen. Wenn in den Bach'schen Passionen Jesus einfach die in den Evangelien ihm zufallenden Bibelworte singt, so ist dies nicht im Geringsten zu beanstanden; auch das in Händel's Passion vorkommende Duett zwischen Jesus und Maria hat noch nichts Verletzendes, dagegen wirkt es zum Mindesten sehr erkältend, wenn in der Händel'schen Passion Jesus sich in ein Zwiegespräch mit der »Tochter Zion« einlässt, und die frostige Wirkung würde selbst bei weniger abgeschmack-

*) Die Thätigkeit des genannten Stuttgarter Vereins, welcher mit seltener Selbständigkeit die aufzuführenden Werke wählt und eine ganze Reihe von Oratorien, Cantaten, Motetten und anderen Chorstücken vorgeführt hat, die den meisten Vereinen kaum dem Namen nach bekannt sein dürften, wird uns hoffentlich der Verfasser des obigen Aufsatzes einmal eingehender schildern. D. Red.

ten Textworten fühlbar bleiben *). Schlimmer steht es mit Petrus und Judas, die gelehrten und auch sowohl stimmenweise als theatralisch geradezu komisch sind? Dann trägt freilich nicht Händel die Schuld, sondern der Textdichter Brockes; auf Händel's Rechnung kommt nur, dass — einem modernen Ohre unerträglich — Judas Alt singt (im Umfang von [illegible] bis [illegible]), mithin von einer weiblichen Stimme repräsentirt werden muss. Ich meines Theils finde, im Hinblick auf die Zeit und auf bekannte Männerrollen für Alt in Händel'schen Oratorien, hierin nichts Auszusetzen. Wer eben dieselbe subjective Empfindung, welche den Verfasser des Aufsatzes in № 34 zu eigenthümlichen Ausstellungen an Bach's Johannes-Passion bewogen hat, auf Händel's Passion übertragen wollte, der müsste eigentlich tadeln, dass Händel den Verräther nicht mit einem richtigen Bösewichtsbass ausstattete.

Alles Bisherige ist nur in der Voraussetzung gesagt, dass vor dem Versuche einer öffentlichen Aufführung eine sorgfältige Ueberarbeitung des Textes vorgenommen worden sei. Andernfalls wäre an eine Aufführung überhaupt nicht zu denken; die ganz unveränderte Beibehaltung der von Brockes gelieferten Dichtung ist absolut unmöglich, und hierin ist wohl die entscheidende Ursache zu suchen, warum man sich nicht an Vorführungen des Werkes wagt. Der [illegible] Aufsatz urtheilt sehr mild, wenn er vom Texte [illegible] sagt, dass dessen Poesie [illegible] oft am [illegible] gegen die Würde des Gegenstandes sich versündige. Wer die ganze Dichtung durchliest, wird zugestehen müssen, dass dieselbe für die Gegenwart eine fast ununterbrochene Kette von Geschmacklosigkeiten darstellt. Was den Zeitgenossen des einst gefeierten Brockes [illegible] nahmen, erscheint uns heute in hohem Grade geschraubt, gesucht, widerwärtig, öfters ganz unausstehlich. Wir vertragen nicht mehr und am allerwenigsten bei einem solchen Stoff das witzelnde Spielen mit Worten, Bildern und Tändeleien, wie wunderlich uns mit Schrecken als vor der hochberühmten Blut- und Eiterpoesie (der Lenker Eiterbeulen, das vom Eiter nasse Haupt Jesu über dem dornenvollen Scheitel etc.). Die wenigen Stellen des Brockes'schen Gedichts, welche nachher in den Text zur Johannis-Passion aufgenommen wurden, gehören zu den unschuldigeren; dennoch hat man schon damals bei ihrer Aufnahme einige Operationen erforderlich befunden. Dass Brockes seinen Text durchweg in gereimten Versen gab, also auch die evangelische Erzählung überall zum Worte kam, darum nicht zum Lobe gereichen — ein ernster Sinn bestand es als solches gereimten Genuss, nicht die schlichte Sprache Luther's bei Johannes oder Matthäus dem gekünstelten Reimgeschläge aus. Das einzige Erquickliche am ganzen Text bilden die Worte zu den Chorälen, da Brockes hierzu statt eigener Erzeugnisse Strophen aus alten Kirchenliedern verwandelt hat. Gegen den frem-

*) Auf die Erzählung des Evangelisten, dass Jesus vor Pilatus die letzte Frage nicht mehr beantwortete, folgt dieser Wunsch gesungen (Tochter Zion): Sprichst du denn zu dem Verklagen, und das spöttische Befragen, [illegible] Wort [illegible] Wort? Jesus: »Nein, ich will mich jetzo nur [illegible] sich wiederholt, durch Schweigen, was ihr Durch's Geschwätz verlorn.« Dass diese Unterhaltung keine glückliche Erfindung ist, hat auch Herr Oscar Mortimer, welcher für die Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft eine englische Uebersetzung des Textes beigab, erkannt und durch an Jesu Stelle der Tochter Zion die gläubige Seele gegenübergestellt, unter entsprechender Modification des Textes.

bezeugen Ton dieser Lieder sticht dann freilich die gedunsene Schwulst der Perrückendichtung doppelt grell ab. Beispiele sind schwer auszuwählen, wegen zu grosser Fülle; doch müssen einige mitgetheilt werden. Zunächst nur zwei Proben von den häufig vorkommenden Allitterationen durch Doppelgebrauch eines Wortes. Da heisst es: »Der Gott, dem alle Himmelskreise | dem alles Raum zum Raum zu klein ist« oder: »Dem Leben spricht ins Leben ab | dem Toden Tod soll durch euch werden«. Beispiele von symbolischen Andeutungen und Lautgebrauchen Bildern mag die Geisselung liefern. Die gläubige Seele singt: »Ich seh an einen Stein gebunden | den Eckstein, der uns Feuerstein | der ewigen Liebe scheint zu sein | denn aus den Ritzen seiner Wunden | weil er der Gluth im Busen trägt | sehr ich, so oft man auf ihn schlägt, | so oft mit Stock und Stahl die Schergen auf ihn dringen | aus jedem Tropfen Blut der Liebe Funken springen.« Etwas später: »Schau, wie die Mörder ihm auf seinem Rücken pflügen! | wie tief wie grausam tief sie ihre Furchen ziehn | die er mit seinem Blut begiesset, | woraus die todte Welt des Lebens Ernt entspriesset.« Gleich darauf ist der Rücken nicht mehr ein Acker, sondern: »Dem Himmel gleicht sein buntgestriemter Rücken | den Regenbogen ohne Zahl | als lauter Gnadenzeichen schmücken | die (da die Sündfluth unsrer Schuld verseiget) | der holden Liebe Sonnenstrahl | in seinem Blute Wolken zeigete.« Als Beispiele vermeintlicher Kraftsprache mögen nur zwei Ergüsse der »Tochter Zion« dienen. Ihre Anrede an die Dornenkrone beginnt: »Verwegner Dornbarbarischer Spitzen | verwildert Mordgesträuch, halt ein's und endet; »Doch der verfluchte Strauch ist taub | Hör' wie mit kirrschendem Gebüsch | sein Drachenähnlichen Laub | durchdringet Schoos, Adern, Fleisch!« Wo der Evangelist den Ausspruch des Hauptmanns erzählt, ruft sie: »Schäumst du, du Schaum der Welt! | Speit dein Pesthauch Rauben | Seit des Drachen | denn der alte Drach erbebt | Schlamm und Gift in's Gesicht | und die Höll verschlingt doch nicht«. Auch die »dramatische« Haltung der Hauptpersonen ist durch Beispiele zu illustriren. Jesus schickt seinem Gebet am Oelberg folgende Betheuerung voraus: »Mich deckt der Sünden Centnerlast, | mich ängstiget des Abgrunds Schrecken | mich will ein schlammigter Morast | des grundlos ist, bedecken | Mich presst der Höllen wilde Gluth | mein Herz und Adern Mark und Blut.« Bei der Gefangennehmung Jesu feuert sich Petrus zur Abwehr an: »Gift und Gluth | Stahl und Fluth, | erstickt, verbrennt, zerschmettert, versenkt | den falschen Verräther voll mördrischer Ränke!« | Man fesselt Jesum [illegible] | und keine Waffen regen sich? | Auf denn unverzagter Muth | wirf diesen Frevler in eine Fluth | weil er nicht thut | Gift und Gluth | Stahl und Fluth.« Als Petrus nach der dreimaligen Verläugnung den Hahn krähen hört, macht sein Reuegefühl sich Luft: »Welch ungeheurer Schmerz bestürmet mein Gemüth! | Ein kalter Schauer schreckt die Seele, | die wie die Gluth der dunkeln Marterhöhle | entzündet schon mein erschrecktes Geblüt | | ein Eingeweide kreiselt auf glimmen Kohlen, | wer löschet diesen Brand? wo soll ich Rettung holen? | Heul du Schaum der Menschenkinder, | winsle, wüthe Sündenknecht! | Thränen wäscht nicht mehr rein, was du [illegible] verstockter Sünder.« Noch drastischer schildert Judas seine Reue: »O was hab ich verfluchter Mensch gethan! | Fährt mich kein Strahl? will mich kein Donner fällen? | Grab Abgrund bereit | eröffne mir die düstre Bahn zur Höllen! | Doch auch die Höll' erstaunt ob meinen Thaten, | die Teufel selbsten schämen sich | ich Hund hab meinen

Gott verrathen«. An diesen Recitativ schliesst sich die Arie: »Lasst diese That nicht ungerochen, | verzehrt mein Fleisch, zerquetscht die Knochen, | ihr Larven jener Marterbühle! | Strick und Flammen, Pech und Schwefel | meinen Pinsel | dass sich die verdammte Seele | ewig quäle«. In dem nun folgenden Recitativ kommt die Stelle vor: »Die Sterne werden so Kometen | mich Scheusal der Natur zu tödten« und der Schluss lautet: »Was laugst du denn, warum fallen, aasbedeckter Mörder, zu? | Eh ich mich soll so unerträglich kränken, | will ich mich henken«. Damit entschuldigt Jeder vom Schauplatze die Worte seines »Abganges« können nicht anders als komisch wirken.

Ist es zu verwundern, dass »Leser von Sangesreihen«, wenn sie Händel's Passion durchgehen und solche Poesie finden, bei aller Würdigung der Musik sich abschrecken lassen? Sehr treffend charakterisirt Chrysander die Dichtung »als ein Denkmal aus einer verkommenen Zeit, die sich die Leiden des Heilands in den derbsten Gestalten abschilderte und dann in vornehmer Gesellschaft mit Vergnügen daran empfand«. Wie anders aber die Musik! Während die hochgestelzten Textphrasen uns am Dichter den warmen Herzschlag vermissen und eitles Streben nach Selbstverherrlichung ergwöhnen lassen, spricht aus der Composition überall das ächte Gefühl, die Versenkung in den erhabenen Stoff. Manche Arien sind von solcher Innigkeit, dass man darüber auf Augenblicke sogar die Verschrobenheit des Textes vergessen kann, — freilich nur auf Augenblicke, nachher empfinden wir den Contrast zwischen dieser Verschrobenheit und jener Innigkeit um so schärfer. Ohne Zweifel ist es ein Verlust, wenn Händel's Werk blos von Partiturlesern oder von Einzelnen am Clavier genossen, nicht in voller Darstellung von Vielen gehört wird. Nur Eines könnte den richtigen Genuss und die gerechte Beurtheilung des Werkes beeinträchtigen: die Vergleichung mit Bach. Wer Händel's Passion empfehlen will, sollte nicht diese Vergleichung provociren, vielmehr von ihr als einer unbilligen warnen, am wenigsten die Händel'sche Composition durch eine mitleidende Kritik der Bach'schen Passionen zu heben versuchen. Hält man durchaus eine Folie für nöthig, so mag man etwa Graun's »Tod Jesu« hiezu benutzen, nur nicht eine aus den grossartigsten Schöpfungen Bach's, der, so lange man blos Passionen vergleicht, sogleich um eben so viel über Händel steht als Händel über Graun. Die unerquickliche und in absolutem Sinne gar nicht zu beantwortende Frage, ob noch der Gesammtschätzung Bach oder Händel der Grössere sei, bleibt ja hier ganz ausser Spiel. Händel hatte bis 1716 nur wenig kirchliche Musik geschrieben, sich vorzugsweise als Operncomponist gefühlt und bewährt, die Passion von 1716 war die erste in grösserem Maassstab angelegte Arbeit auf dem Gebiete der geistlichen Musik, zu welchem er sich auch später (wenn man von Compositionen geringeren Umfangs, unter denen gerade die bedeutenderen doch eigentlich Gelegenheitscompositionen waren, absieht) nur nach und nach zurückgewandt hat, da bekanntlich die übrigen Oratorien nicht unter den strengeren Begriff geistlicher oder kirchlicher Musik fallen. Demnach hat er in der Passion der damals 31jährige Händel nicht eines seiner Hauptwerke geschaffen, nicht ein Werk, welches uns den eigentlichen Genius des Meisters in voller Entfaltung zeigt, während Bach in seinen beiden Passionen und der H moll-Messe auf dem Höhepunkte seiner Kraft und frommen Begeisterung steht. Unter solchen Umständen dürfte selbst der eifersüchtigste Händel-Enthusiasmus sich darüber beruhigen, dass der Händel'schen Passion die Stellung neben und über einer Bach'schen nicht eingeräumt werden kann, dem Componisten des Messias, der prächtigen Oratorien, des Meisters der italienischen Oper wird damit nicht im geringsten zu nahe getreten, und auch seine Passion verliert an ihrem grossen Werthe nichts durch die Thatsache, dass sie nicht gerade die höchste ihrer Gattung ist.

Um in Stuttgart die Aufführung zu ermöglichen, wurde erforderlich der Text soweit thunlich gereinigt. Die abenteuerlichen Locken und Wülste der Allonge-Perrücke, unter welcher der pomphafte Hamburger Rathsherr einherschreitet, dahin zu beschneiden und zurecht zu kämmen, dass der Dichter wenigstens moderner Frisur noch in einem für unser Auge erträglichen Aufputz erscheint, war keine leichte Arbeit, wer sich ihr um der Händel'schen Composition willen unterzog, den kann der Verdacht nicht treffen, er unterschätze diese Composition. Bei einer solchen Ueberarbeitung muss das Rohe und Ekelhafte, das unnatürlich Gezierte und pathetisch Nüchterne beseitigt werden, und doch soll die Färbung jener Zeit im Allgemeinen gewahrt bleiben, auch darf man, wegen naher Beziehungen der Musik auf die Gedanken und Worte des Verses, nicht zu einer ganz selbständigen Umdichtung einzelner Strophen gehen. Zuweilen verlangt die Musik, dass ein bestimmtes Wort an bestimmter Stelle beibehalten oder wenigstens durch eines von ganz ähnlicher Bedeutung ersetzt werde; ist man hierin nicht vorsichtig, so kann der specifische Sinn einer Compositionsstelle verdeckt werden, wie ein Beispiel aus beiden Johannes-Passionen zeigen mag. Die zweite Arie derselben hat in der Partiturausgabe von Trautwein (Berlin 1831) den Text: »Ich folge dir gleichfalls mein Heiland, mit Freuden, | und lasse dich nicht, | mein Leben, mein Licht; | zwar schmählich Laut | hört aber nicht auf, | bis dass du mich lehrest geduldig zu leiden«. Dieser Text ist auch in den Ulrich'schen Clavierauszug aufgenommen. Der ursprüngliche, in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft wiederhergestellte Text lautet: »Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten, | und lasse dich nicht, | mein Leben, mein Licht! | Befördre den Lauf | und höre nicht auf, | selbst an mir zu ziehen, zu schieben, zu bitten«. Der wohlmeinende Ueberarbeiter für Trautwein hat nicht bemerkt, dass Bach zweimal das »Ziehen und Schieben« durch eine sehr charakteristische, drängende Figur auf den betreffenden Worten ausdrücken wollte, und dass mit dieser Figur der im veränderten Text auf sie fallenden Worte »geduldig leiden« einen Widerspruch bildet.

Meines Wissens steht bis jetzt Stuttgart mit Aufführung der Händel'schen Passion allein. Sollten Aufführungen an anderen Orten nachfolgen, so könnte solchen ein wesentlicher Vorschub geleistet werden, wenn die Händel-Gesellschaft zu ihrer XV. Lieferung nachträglich eine Beilage geben wollte, enthaltend den ursprünglichen Text und daneben eine von ihr für brauchbar erachtete Ueberarbeitung, sei es die Stuttgarter oder eine neu gefertigte. Eine Beilage dieser Art würde ein Seitenstück bilden zu den Textblättern, welche bei den von der Gesellschaft gelieferten Oratorienbänden am Eingang der Partitur stehen.*)

*) Den in Stuttgart zur Aufführung gelangten, von dem Herrn Verfasser herrührenden gereinigten Text habe ich nicht gekriegen und werde mich daher bemühen, denselben bald zum Druck zu befördern. Chr.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Carl Philipp Emanuel Bach's Clavier-Sonaten, Rondos und freie Fantasien für Kenner und Liebhaber. Neue Ausgabe von **E. F. Baumgart.** Vollständig in sechs Sammlungen. Fünfte Sammlung. Subscriptionspreis 1⅔ Thlr. 43 Seiten in Fol. Breslau (jetzt Leipzig), Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).

Die schöne Ausgabe des Herrn Dr. Baumgart von der letzten und grössten Sammlung, welche der »Hamburger Bach« für das Pianoforte veranstaltete, schreitet ihrem Ende entgegen. Das vorliegende fünfte Heft erschien vor einiger Zeit und das sechste, welches die Collection beschliesst, wird auch wohl nicht mehr lange auf sich warten lassen. Bach liess diese Sammlung in den Jahren 1779 bis 1787 erscheinen, zwar in Leipzig, aber im Verlage des Autors. Am Ende eines langen Lebens, welches Bach alles gebracht hatte, nur keine Reichthümer, musste er um so mehr bedacht sein, aus den veröffentlichten Compositionen für die Seinigen den möglichsten Erwerb zu ziehen. Der damalige deutsche Musikverlag befand sich in einem kläglichen Zustande; wirkliche kaufmännische Unternehmer fehlten fast ganz; wusste man doch nicht einmal, auf welche Weise man Musik publiciren wollte, durch Musikstich oder durch Typendruck: die Engländer, und namentlich die Franzosen, waren uns hierin weit voraus. Bach's Sammlung erschien im Typendruck, wie alles was damals in Leipzig herauskam, und man muss gestehen, dass dieselbe was Deutlichkeit anlangt, nichts zu wünschen übrig lässt; auch eine gewisse Zierlichkeit und Angemessenheit, namentlich für Lieder, kann man den damaligen Erzeugnissen der Leipziger Musikpresse nicht absprechen, denn Breitkopf that alles Mögliche, um seine »Erfindung« im besten Gewande erscheinen zu lassen. Aber eine wirkliche Schönheit war dabei nicht zu erzielen trotz der bedeutenden Kosten, und Bach erscheint hier, von mittlerer Vorsorge schon neuen Herausgebers und durch die Liberalität eines kunstsinnigen Verlegers in einem viel schmuckeren Kleide. Mögen unsere gebildeten Clavierspieler nicht säumen, ihn in diesem bei sich heimisch zu machen!

Die fünfte Sammlung enthält zwei Sonaten, zwei Rondo und zwei Fantasien; die noch ausstehende sechste ähnlich ebenso. Sobald letztere erschienen ist, werden wir ausführlicher auf das Ganze zurückkommen. Am Ende der ersten Fantasie der fünften Sammlung erscheint der bei Bach seltene Fall, dass nur Ober- und Unterstimmen ausgeschrieben sind und die Harmonie durch Ziffern angedeutet ist. Der Herausgeber hat die Mittelstimmen in kleineren Noten angegeben und den betreffenden Gegenstand umfangreich in dieser Zeitung zur Sprache gebracht. Die dilettantische Vorstellung, dass es in Bach's Absicht gelegen habe, auch alle nicht bezifferten, und auf den ersten Blick leer erscheinenden Stellen ad libitum mit volleren Griffen auszustatten, entsteht leicht, wenn man Bach als den Vater des modernen Clavierspiels rühmen hört, oft von denen, die kaum eine Note von ihm sahen; wenn man erfährt, welche hohe Meinung Haydn, Mozart und fast alle musikalischen Grössen der Zeit von ihm hegten und wenn man daraus schliesst, solche Lobsprüche würden sich gründen auf leicht eingehende effectvolle Werke. Blickt man dann auf seine Musik und gewahrt eine dünne spärrige Zweistimmigkeit, wie z. B. gleich bei dem Anfang des ersten Stückes dieser Sammlung

Presto.

so liegt unseren durch Massengriffe verwöhnten Ohren und Fingern allerdings die Versuchung nahe, hier zu füllen. Aber wer ein wenig mit Geschmack und künstlerischem Verstand begabt ist, muss bald entdecken, dass alle solche Füllung nur vom Uebel wäre und dass es hier lediglich darauf ankommt, den Bass recht deutlich und vielsagend, die Oberstimme markirt und in ihrem Schwunge zur Geltung zu bringen. Wer so fortfährt und wirklich eindringend diese Tonstücke studirt, der wird einen grossen Genuss davon haben und für einen echt clavieremässigen Vortrag Unschätzbares daraus lernen können. Aber mit der Vorstellung, dass es sich hier um Werke handle, deren Schönheit so leicht kenntlich und deren allgemeine Wirkung so sicher sei, wie bei den Producten unserer grossen Sonatenmeister, muss man nicht an diese Sammlung und überhaupt nicht an etwas heran treten, was den Namen Bach führt. Denn auch Philipp Emanuel Bach war wohl berühmt und laut gepriesen, aber eigentlich nie populär. Oft hat man ihn neuerdings als einen dem Sebastian'schen Wesen halb abtrünnig Gewordenen bezeichnet, und doch ist es unzweifelhaft, dass er als Künstler durchaus Theil hat an den specifisch Bach'schen Eigenthümlichkeiten, zu deren Kennzeichen es gehört, dass sie nur insoweit durchdringen, als allgemein geschätzt werden können, ohne dass sie dadurch von ihrem Werthe irgend etwas verlieren. Bach selbst äusserte einmal, ... dünkt, die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren, und dahin bringt es ein Clavierspieler nie durch blosses Poltern, Trommeln und Harpeggiren, wenigstens bei mir nicht. Aber dieser Ausspruch sagt noch wenig, denn es handelt sich eben darum, auf welche Weise, durch welche Mittel er selber die Herzrührung bewerkstelligte oder, mit anderen Worten, in welchem Verhältnisse die Tonmittel bei ihm stehen. Hierbei erst kommt die Eigenthümlichkeit zu Tage. Edel ist alles, was Ph. E. Bach schrieb, und insofern kann man gern Burney beistimmen, wenn er meint, seine (Clavier-) Compositionen könnten einen Gradmesser des Geschmacks abgeben für junge Musiker, je nachdem sie sie zu schätzen oder nicht zu schätzen wüssten. »Freilich — setzt Gerber hinzu — ist es kein Wunder, dass sie theils wegen des ganz besondern eigenthümlichen Geschmack ihres Verfassers, theils wegen des itzigen allgemeinen Hangs zum komischen nicht allgemein Beifall erhalten. Aber wäre es möglich gewesen, dass sie jeder seiner Gegner vom Verfasser selbst, auf seinem Silbermannschen Klaviere, hätte vortragen hören können, er würde bald mit der Bachischen Musik ausgesöhnt worden sein.« Eine sorgsame Ausführung ist, wie man auch den Vorbemerkten sich leicht sagen kann, die Hauptsache und die einzige Schwierigkeit bei Bach's Claviermusik. Wer hierin sicher gehen will, dem empfehlen wir die Abhandlung des Herausgebers über den Vortrag und die richtige Ausführung der hier in Betracht kommenden Verzierungen. Sie ist der Vorrede der ersten Sammlung beigegeben, kann aber für 10 Sgr. auch apart bezogen werden.

L. van Beethoven's sämmtliche **Clavier-Sonaten.** Neue revidirte Ausgabe, mit einem Vorworte versehen von Ferdinand Hiller. Billigste Einzel-Ausgabe. Breslau (jetzt Leipzig), Verlag von F. E. C. Leuckart (Const. Sander). In Folio.

Welche von den Gesammtausgaben der Beethoven'schen Sonaten die billigste sei, können wir nicht sagen und würde

ohne Zweifel eine eingehende Untersuchung erfordern, denn in allen Herren Ländern sind jetzt billigere und bessere Gesammtausgaben erschienen, die meisten von sachkundigen Musikern, wenn auch nicht durch persönliche Sorgfalt, so doch mit einem Herausgeber-Namen versehen, so dass bald jeder bekannte Musiker seine besondere Ausgabe von diesen Sonaten besitzen wird, wie solches bei den Verlagshandlungen — grosse und kleine, deutschen und ausserdeutschen — schon längst der Fall ist. Alle diese können dreist versichern, ihre Ausgabe sei die beste und billigste und correcteste (oder »ganz correcte«, wie C. F. Peters auf französisch zu versichern pflegt), denn wer wird sich die Mühe nehmen, einen erschöpfenden Vergleich anzustellen, und wer wird namentlich die Correctheit untersuchen? — Was aber die billigste Beethovenausgabe anlangt, so glauben wir dem Verleger der hier angezeigten Edition gern, dass die seinige hierin den Vorrang beanspruchen dürfe. Die Preise variiren zwischen 1 Sgr. (Nr. 37) und 12½ Sgr. (Nr. 44); die Mehrzahl der Stücke kostet 3, 4 und 5 Sgr. Mehr kann man nicht verlangen. Auch ist die Ausstattung gut, und was uns besonders freut, ist, dass der Verleger nicht das durch die billigen Ausgaben eingebürgerte Pariser Octav, sondern das gewöhnliche Musikfolio gewählt hat, welches für den Vortrag doch weit angenehmer ist; man braucht seltener zu wenden und hat eine bequemere Note. Musikstücke wie diese, die beständig für den häuslichen Gebrauch bereit liegen, wird man auf die Dauer nicht in der Form von Augenpulver ertragen. Das Vorwort von Herrn Ferdinand Hiller ist einzeln für 2 Sgr. zu beziehen; es liest sich recht angenehm, die Ausgabe würde aber ohne dieses Vorwort keinen geringeren Werth haben, und sie darf Jedem empfohlen werden.

Armonia. Auserlesene Gesänge für Alt oder Mezzo-Sopran herausgegeben von **A. G. Ritter.** Magdeburg, Verlag der Heinrichshofen'schen Musikalienhandlung. Band VII oder Nr. 43 bis 50. Pr. 1 Thlr.

Mit dem 7. Heft scheint die Collection geschlossen zu sein. Alle 7 Bände zusammen sind für 5⅓ Thlr. zu beziehen. Die »Armonia« hat eine weite Verbreitung gefunden und verdient dieselbe vollkommen. Fast sämmtliche Gesänge gehören dem 18. Jahrhundert an. Vertreten sind darin S. Bach (3), Ph. E. Bach (1), Ferd. Bertoni (1), Caldara (1), G. Conti (1), Durante (4), Ferrandini (1), Fischi (0), Gluck (3), Graun (4), Händel (4), L. Leo (3), Leonardo Vinci (1), Marcello (4), Mozart (1), A. Mühling (1), Pergolese (3), Righini (1), Rolle (1), A. Scarlatti (3), A. Stradella (1) und Telemann (0) — also Italiener und Deutsche fast zu gleichen Theilen, ein gerechtes Verhältniss, wenn man bedenkt, dass die Musik beider Länder sich im vorigen Jahrhundert so ziemlich die Wage hielt. Mit Händel ist zugleich England, mit Gluck Frankreich als genommen vertreten; doch wären immerhin einige Nummern von damaligen englischen und französischen Tonsetzern (z. B. Purcell und Arne, Lully und Rameau) willkommen gewesen. Man muss indess erwägen, dass derartige Sammler für das Bedürfniss des grossen Publikums nicht Schätzer, sondern nur Aehrenleser sein können. Nur was auf andere Weise bereits bekannt und beliebt geworden ist, erwartet man hier wieder zu finden, nicht selbständig Erforschtes aus bisher unerschlossenen Quellen. Doch hat Herr Musikdirector Ritter manches schöne Stück aufgenommen, was nicht gerade auf der breiten Heerstrasse liegt und Manchem unbekannt sein dürfte. Bei seiner grossen ausgebreiteten Kenntniss der älteren Musik, in welcher er vorurtheilslos das Gute aller Schulen, Richtungen und Ausdrucksweisen zu schätzen weiss, würde er sicher noch mehr dieser Art aufgenommen haben, wenn nicht, wie gesagt, der Zweck solcher Sammlungen dem Herausgeber gewisse enge Grenzen steckte.

Musikfest in Birmingham.

Das alle drei Jahre hier stattfindende Musikfest begann am Dienstag den 30. August. Es ist das dreizehnte der Reihenfolge und wurde in dem musikalischen Theile grösstentheils von Herrn Costa, oder wie er jetzt heisst Sir Michael, dirigirt.*) Präsident des Festes war der Graf (Earl) Bradford. An Solosängern waren da die Damen Lemmens-Sherrington, A. J. Sutton, Mdme di Murska, Miss Wynne, Patey nebst Fräul. Tietjens und Drasdil, die Herren Sims Reeves, Vernon Rigby, Santley, Mason, Briggs, Smythson, Signor Foli und Mr. Cummings, die Pianistin Arabella Goddard etc. Gegeben wurde Mendelssohn's »Elias«, das hier bekanntlich so ungemein populäre Oratorium, welches überdies in Birmingham das Licht der Welt erblickte, wo der Componist es vor 24 Jahren ebenfalls im August an einem dieser Musikfeste zuerst dirigirte. »Es war ein Werk für den englischen Geschmack, das zeigte gleich diese erste Vorführung: der Klang des Orchesters und der ungeheuren Orgel [illegible] verbunden mit den starken Chören, die mit aufrichtiger Begeisterung sangen, der gewaltige Widerhall in dem wunderschönen Riesensaale — ein vortrefflicher englischer Tenorsänger (der junge Sims Reeves) — Staudigl, der sich alle Mühe gab und dessen Talente und Tugenden Sie ja wohl kennen; ausserdem noch ein paar recht gute zweite Sopran- und Alt-Solos, — das Alles vereint mit besonderem Zug und grosser Frische und Lust Musik machend, und neben der grössten Stärke auch die schönsten Piano hervorbringend, die ich noch je von solchen Massen gehört habe, dazu ein empfängliches, freundliches, enthusiastisches oder jubelndes Publicum; das ist wohl des Guten genug für eine erste Aufführung. Auch habe ich nun solche in meinem Leben noch nicht so gut gehört, und ich zweifle fast, ob ich je dergleichen wieder werde hören können, weil eben so vielerlei Günstiges gerade hier zusammentrifft.« Das damals von Mendelssohn den Aufführenden wie den Zuhörern gespendete Lob können wir mit vollem Recht auch noch jetzt, auch für diese letzte Aufführung in Anspruch nehmen. Es ging so ziemlich Alles ganz vortrefflich und die Chöre meinte man lange nicht so schön hier singen gehört zu haben. Bei den Meisten hat die Musik noch ihre frische Anziehungskraft bewahrt und es wird in den Kreisen unserer Musiker und Musikfreunde nur sehr Wenige geben, die nicht davon überzeugt sind, dass dieses schöne Oratorium den hohen Rang, welchen es gegenwärtig hier einnimmt [illegible], in der Idee einiger Eiferer über dem Messias auf die Dauer behaupten könne. Wie sollte es auch! Beruht doch die ganze Oratoriencomposition der heutigen Meister fast ausschliesslich auf Mendelssohn und ⅔ davon auf dem Elias! Dass dieser Elias Mendelssohn's Hauptwerk sei, wie er ursprünglich sein letztes war, daran zweifelt hier Niemand, während in Deutschland von Anfang an der Paulus das beliebtere Werk war und auch wohl noch gegenwärtig ist; denn sonst begreife ich nicht, wie man drüben behaupten dürfe (was neulich z. B. noch von Devrient geschrieben ist), Mendelssohn habe mit dem Elias einen Rückschritt gemacht. Die Sache ist doch sehr ein-

---

*) Costa hat seine Antheilnahme an dem gegenwärtigen Kriege durch die Composition eines der neuen deutschen Kriegslieder documentirt. Bei Lamborn Cock & Co. in London erschien soeben: *Germany's new National Hymn. All honour to the King! Solo and Chorus. The Music by Sir Michael Costa. With English and German Words.* Partitur 4 n. (1 Thlr.). Clavierauszug 6 n. (1 Thlr.). *D. Red.*

fach. In Deutschland hauptsächlich angeregt durch Bach's Cantaten und Passionen und demnächst durch die deutschen Oratorien, die den Cantaten immer sehr ähnlich waren, brachte er den Paulus zu Stande, — und in jener für England, wo er von den festeren und grösseren Form des englischen d. h. eigentlich des Händel'schen Oratoriums nähere Anschauung bekam, wurde der Elias geschaffen. Wie sollte nun nicht jedes Land das besonders schätzen, was im Anschluss an eine ihm [illegible] Kunstweise entstanden war? Während nun leicht zu bewiesen ist, dass in formeller Hinsicht der Elias vor dem Paulus den Vorzug verdient, den Vorzug der Einheit und eines neueren Kunststils, muss doch so viel [illegible] zugegeben werden, dass dem Schaffe nach kein Fortschritt über frühere deutsche Werke hinaus stattgefunden hat, sondern dass wir hier nur eine Wiederholung derselben vor uns haben, was jenen deutschen Stücken den Reiz des Originellen sichert. Insofern ist dieses Werk allerdings mangelhaft und der Kritik blossgestellt, denn beim Eingehen grösserer Kunstformen müssen sich nothwendig auch die inneren künstlerischen Mittel steigern und nach der neuen Form bilden. Der Elias hat mit dem Messias die grossen Solo-Gesangscenen für alle vier Stimmen gemein, aber der Mangel wirklicher grosser Arien und reich abwechselnder Recitative ist dem Kenner bald klar und wird auch von da an, wo die specifisch Mendelssohn'schen Melodiephrasen mehr und mehr zerfliessen, dem grossen Publikum fühlbar werden. Das erstere ist zur Stunde aber noch ganz verborgen, wenigstens dem Anschein nach.

Von den Sängern war Santley in der Partie des Elias vortrefflich. Seine Stimme ist mehr Bariton als eigentlicher Bass, aber an sich ohne Makel, reich an Ton und an Ausdruck, eine von jenen Stimmen, die sich leicht ins Ohr und ins Herz stehlen. Während er diese grosse Partie ohne Schaden allein bewältigte, schien der um sich [illegible] Tenorpart für die Schultern eines Einzigen zu schwer zu sein. Vernon Rigby und Sims Reeves hatten sich darin getheilt. Das Gleiche war der Fall mit Sopran und Alt. Man kann es bezahlen, warum soll man sich also nicht diesen Luxus gestatten? Aber nicht allein diese Reichheit veranlasst es, als ob das [illegible] Fest mit täglich zwei Aufführungen bedingt doppelte Besetzung und Reserve, also sucht man das einzelne Concert so zusammen zu machen, wie nur möglich. Ich für meine Person ziehe aber doch die [illegible] Aufführung einer ganzen Partie durch eine und dieselbe Person vor und glaube alle verständigen Hörer auf meiner Seite zu haben. Wie gross die Zahl dieser verständigen Hörer sein mag, kann ich nicht sagen, mache mir aber keine übertriebenen Vorstellungen davon, wenn ich sehe, dass Publikum mit grossem Vergnügen wahrnimmt, wenn die Speisekarte an Solisten sehr gross ist, und wie effectvoll sie gebildet waren: Damen und Herren, kann man in unseren grossen Tagesblättern ausführlich lesen. Um auf die Tenorpartien zurück zu kommen, so sang V. Rigby den ersten Theil mit schöner Stimme und entsprechender Wirkung. Sims Reeves den zweiten aber als ziemlich passable Gesangsweise, und doch kann ich in Zweifel sein, wer von diesen beiden der bedeutendere Künstler sei. Sims Reeves war 25 Jahre lang als Concert-Tenorist, wie es keinen zweiten gab, und das, denke ich, ist lange genug; seine Auffassung ist in vielen Hauptpunkten zum Muster für alle seine Nachfolger geworden, gerade so wie bei seinen langjährigen Collegiinnen, den beiden Damen, die schon ganz vom Schauplatz abgetreten sind: Clara Novello und Miss Dolby (jetzt Frau Sainton Dolby). — Ihre Alt theilten sich Madame Sainton und Frl. Drasdil, von denen die letztere so zu sagen zu continental singt und wohl den Beifall der Artisten, aber nicht eigentlich den des Publikums gewinnt, weil sie bis anderen Künstlern die eigentliche Kunst des [illegible] musikalischen Ausdrucks nicht genügend studirt hat.

Frau Patey kommt mit geringeren Mitteln näher zum Ziel und ist diejenige, welche noch immer am meisten berufen scheint, die frühere Miss Dolby zu ersetzen. Anders steht die Sache beim Sopran; wo Frl. Tietjens, obwohl sie der Oper angehört und die Mitwirkung in den Concerten deshalb nur als Nebenwerk betrachten kann, dennoch Jedem bald die Ueberzeugung verschafft, dass sie auch auf diesem Gebiete eine Künstlerin ersten Ranges ist. Wie [illegible] ist Alles, was sie singt. Neben ihr hielt Frau Sherrington sich wacker. Chor und Orchester waren nicht zu übertreffen. Die Theilnahme des Publikums stand nicht im richtigen Verhältniss zu der Beliebtheit des Werkes und der Güte der Aufführung, denn vor drei Jahren, als der Elias hier ebenfalls das Musikfest eröffnete, waren nur 1813 Besucher [illegible], diesmal aber 122[illegible], wodurch gegen früher eine Mehreinnahme von etwa 920 Pfd. Sterl. oder 4600 Thlr. erzielt wurde.

Das Abend-Concert dieses ersten Tages war bunt genug. Da war zuerst ein neues Werk, eine Cantate, componirt von Herrn Barnett und betitelt »Paradise and the Peri« nach Moore's Lallah Rookh, also derselbe Text, den Schumann componirt hat. Schumann's »Paradies und Peri« ist in letzterer Zeit in England ziemlich bekannt geworden; man muss daher annehmen, dass Barnett das Werk kannte und mit der Ueberzeugung an seine neue Composition ging, seinerseits etwas Besseres, oder doch eine wohlberechtigte andere Auffassung der Schumann'schen an die Seite stellen zu können. Vielleicht leitete er diese Ansicht, weil ihm gerade das eigen ist, was bei Schumann weniger hervortritt: leichte Melodie und ein [illegible] Farbengebung in den Anwendungen. So zerbricht er sich auch nicht viel den Kopf, um die tieferen Bezüge in Moore's Poem musikalisch zu Tage zu fördern, sondern lässt die Sopran-Heldin sich [illegible] und stellt sie [illegible] in Concert [illegible] in der Weise und mit dem Geschick, welches er schon in seinem »Ancient Mariner« bewährte, aber ohne einen tieferen Eindruck zu hinterlassen. Was leicht gefasst ist, trifft doch nur leicht. Jene naive Einfachheit, die so einfach und mit ein paar Tönen zu Herzen dringt, ist eine ganz andere Sache. Herr Barnett producirt leicht und Leichtes, weil ihm die Kraft fehlt, Schweres zu wagen. So ist keine Ansicht, dass er hier gegen Schumann aufkommen werde, um so [illegible], da es sich um ein Gedicht handelt, welches in so zarten geistlichen Gehalte dem Genie Schumann's innig verwandt. Dem Sei nun aber so lautet was möglich ist. Die Aufführung des Stückes ging gut von Statten und am Schlusse wurde der Componist warm beklatscht und wiederholt gerufen, so dass er, wie wir hoffen, in guten Humor das Fest verlassen hat. — Der zweite Theil des Abendconcerts bestand aus diesem Mischmasch:

Ouverture zum Freischütz	Weber
Lied »Sleep, dearest, sleep«	Heddegger
Carneval de Venise	Benedict
Trio aus der Zauberflöte	Mozart
Lied »Bid me discourse«	Bishop
Pianofortconcert in G-moll	Mendelssohn
Lied	Cherubini Lemmens-Sherrington
Arie »The snow lies white«	
Trio »Qual è son vanto a grazie«	Costa
Ungarische Nationalmelodien	
Arie aus Mignon	Thomas
Duett aus der Zauberflöte	Mozart
Quintett aus Lucia	Donizetti
Ouverture zu Zampa	Herold

Als alles dies abgethan war, war es wie tief in der Mitternacht und eigentlich schon nach am Dienstag. Der Carneval von Benedict und beiseite, von Benedict arrangirt für die Sing-

hallig, und zwar für die der Frau d. Norska, die sich damit auf den hiesigen Musikfesten introducirte. Ein curioser Geschmack, doch wir vertragen Alles. Dass die ungarischen Nationalarten von dieser Dame vorgeführt wurden, ist kaum nöthig zu sagen. Wenn im Programm für diese keine Componist genannt ist, möchte ich für den leeren Platz Signor Zigeuner vorschlagen. Das Clavierconcert spielte Arabella Goddard in ihrer bekannten exacten für Publikum und Begleiter gleich dankbaren Weise. Und hiermit ward am Morgen und Abend der erste Tag. Ob es Zufall war, oder ob das heute Programm so anziehend wirkte, kann ich nicht sagen, aber Thatsache ist, dass das Abendconcert ausserordentlich gut besucht war. Das Wetter war allerdings sehr günstig, aber dies allein kann nicht die Ursache gewesen sein. Vor drei Jahren war das Abendconcert des ersten Tages nur von 610, diesmal aber von 2 808 Personen besucht.

(Schluss folgt.)

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

⊙ **Prag**, Anfang August. (Schluss.) Der Tod Mildner's, des Nachfolgers des ersten Inhabers der Lehrkanzel der Violine am hiesigen Conservatorium Pixis, verursachte vor einigen Jahren grosse Besorgniss. Mildner hatte mit seinem eminenten Schule [illegible] der Prager Geigerschule einen so weithin reichenden günstigen Ruf erworben, dass die Hoffnung auf einen genügenden Ersatz äusserst beschränkt blieb, um so mehr, wenn man die materielle und anderweitige Stellung der hiesigen Lehrkräfte mit jenen anderer Kunstanstalten vergleicht. Dem glücklichen Geschick, welches dem k. württembergischen Kammermusiker und Mitglied der Hofkapelle in Stuttgart J. B. Bennewitz, der am Hauptplatz in [illegible] anwesend war, es in Prag zu verbleiben, zu danken hat man die Erhaltung ihres glänzenden Rufes wohl nicht mehr in zweifeln ist. Herr J. Bennewitz versteht es, die Traditionen seines Lehrers wach zu erhalten. Man kann die Violine so [illegible] die das eigentliche Meisterinstrument Behandlung bezeichnen, welche besonders Vorzüge für das Conservatorium an den beiden Seiten erklärt, er leicht hat sich nicht nur die meisten, sondern auch bildungsfähigsten Aspiranten für es bestimmen. Dieser günstige und bewundernswerthe Contrast fand aber dem Verdienste des auch als Virtuose ausgezeichneten Bennewitz keinen Eintrag. Um so glänzender gestalteten sich eben die Leistungen seiner Zöglinge. Unter den vierzehn dieser Conservatorien, welche sich, wie schon angedeutet, alle als tüchtige Solisten hervorthaten, ragten insbesondere zwei, Ottokar Ševčík, welcher Beethoven's, und Florian Zajic, welcher das Concert pathétique von Ernst vortrug, als Armee tüchtigste Vertreter mit einer grosse Zukunft empor. Das Programm des Instituts erscheint zeitlich überhaupt, lehren es sich, wie man sieht, nicht bloss um technisch ausgebildete Solisten für das Orchester, sondern um Concertisten höherer, ja höchster Ziele handelt. — Seit Goltermann's Abgang aus Prag hat die Violoncellklasse keinen angeblich [illegible] und Heinrich zu glücklichen Ersatz erhalten, seit Popper, den ersten Schüler der [illegible] Klasse [illegible] in die Welt gesetzt. Dies erkennt sich unter Hegenbarth's Leitung günstiger zu gestalten. Die fünf absolvirten Schüler dürften die Hoffnung, dass sie dem Institute zur Ehre gereichen werden, nicht unerfüllt lassen. — Eine Glanzzeit des Instituts bildete einst die Contrabassschule. Der Hrabě erzählt von Prag, dass sein Name ein europäisch gewordener, ohne dass vorzüglicher Virtuosen auf diesem Instrumente hat, was hier vorzüglich ins Gewicht fällt, als gerade er zur aussprechenden Lehrer. Die Vorzüge seiner eigenen Erfolge im besonderen Merkmale seiner Methode an sich. Leider wurde Hrabě befangen seinem Berufe durch den Tod entrissen und es bleibt nur zu wünschen, dass einer seiner zahlreichen vorzüglichen Schüler gewonnen werde, um ihn zu ersetzen. — Auch die Flötenschule verlor infolge eines [illegible] Krankheit ihren bisherigen Professor und musste diesem mit Jahr und Tag supplirt werden. Der ausgezeichnete erste Flötist der hiesigen deutschen Oper, Herr Müller, konnte seine Freude an den vier Absolventen seiner Klasse haben, denn ihre Leistungen waren vorzüglicher denn seit Jahren. Die Professoren Pisařovic (Clarinette und Oboe), Gross (Fagott und Horn), Janotta (Horn) mit fünf absolvirten Schülern bewährten ihren längst begründeten Ruf. Der Senior des Professorencollegiums, der treffliche Bauer, geht eben in Pension, um dann mit vollem beruhigten Bewusstsein auf die zurückgelegte mehrmals [illegible] Laufbahn seiner Wirksamkeit am Institute zurückblicken. Auch ein besser austretende Schüler als Schüler des trefflichen Mannes, gaben für ihn das beste Zeugniss. Leuchtet dem Institut ein günstiger Stern, so kann es unter den jetzigen Auspicien wohl getrost in die Zukunft blicken. Es ist nicht zu leugnen, dass mehrere so [illegible] Reformen dringend angezeigt wären, um den Forderungen einer musikalischen Hochschule nach allen Richtungen entsprechen zu können, doch diese hängen so sehr von politischen Zuständen und anderweitigen Verhältnissen ab, dass es selbst gerade im jetzigen Zeitpunkte ungerathen [illegible] und [illegible] etwas zu wenig zu [illegible], wie es eine nähere Erörterung bereitet.

⊙ **London**. Unlängst verstarb hier Robert K. Bowley, der Director (General Manager) des Krystallpalastes. Er fand seinen Tod im Wasser, in welchem er aus einem Dampfschiffe fiel, oder vielleicht, wie man sagt sprang, was schon mehrfach geschehen sein soll, wahrscheinlich in Folge gestörter Geisteskräfte. Ohne Musiker zu sein, hat dieser Mann doch eine entschiedene musikalische Bedeutung. Er ist der eigentliche Urheber der grossen Krystallpalast-Concerte, namentlich der berühmten Händel-Festivals daselbst. Als das erste derselben im Jahre 1857 an drei Tagen daselbst abgehalten wurde, war Bowley noch Ehrlicher Secretär des bekannten Londoner Oratorienvereins „Sacred Harmonic Society", welcher das Musik des Sängerchor lieferte und die bereits seit hat und ausserdem war er — Schuster, er Schuhhandler war in Charing Cross in London und wurde später (wir glauben) die beide von seinem Sohne fortgesetzt. Sein eminentes Talent für das Arrangement grosser Aufzüge und dergleichen wurde von den Besitzern der Krystallpalast-Unternehmung nicht unterschätzt, und indem man ihn bald hernach zum General Manager machte, hatte man sich zugleich die Mitwirkung der grossen Gesangvereins zu [illegible] von denen Bowley so möglichst Verbindung [illegible] gesichert. Ueber die Händelfeste hat der Verstorbene mehrere Broschüren veröffentlicht, in denen er seinen Musikenthusiasmus selbst Lauf liess und zugleich die Masse der aufgebotenen Kräfte und der kreisten Golden berechnete. Der Gewinn für die Vereine und namentlich für die Krystallpalast-Gesellschaft ist eine unserer Frage des Gewinnes, welchen die Kunst aus diesen Experimenten zog, untersuchen wir ein andres Mal. Fügen wir denn hinzu, dass die ganze Sacred Harmonic Society sich nicht aus den höheren Ständen aus den stärkeren und ersten niederen Schichten des Gewerbestandes recrutirt, Bowley das Schuhmachergewerbe in dem Vereine, in welchem er seiner Schule machte, also völlig unter seinen Gleichen war. Der Verstorbene verschied im Alter von 57 Jahren.

⊙ **Paris**. Man weiss, dass Gounod einen neuen Gesang auf le *Français* componirt hat, den General Trochu jüngst [illegible] Wie man da in Paris selbst) über den Deutschen ein Ort und Stadt versingen kann. Wir möchten nur wünschen, dass dann nicht Flickoper so leicht antiquirt würden, wie seine Kriegsgesänge. Wie lange die aber täuschliche Hingabe noch vorhalten wird, werden wir nun sehen.

⊙ **Paris**. Um auch ihrerseits zu der Vertreibung der Deutschen einen Beitrag zu liefern, hatten die Pariser Musikverleger schon beschlossen, die Firmen Schott und Simrock aus ihrem Verlag auf das rechte Rheinufer zu jagen.

⊙ Der Componist Offenbach schreibt zu seiner Rechtfertigung aus der Villa Orphée (Etretat) vom 16. August an den „Figaro": „Einige deutsche Blätter treiben die Schmähung gegen mich so weit, dass sie behaupten, ich hätte mehrere Lieder gegen Deutschland componirt. Die gröbsten Beschimpfungen begleiten diese Behauptung. Ich habe in Deutschland eine Familie und Freunde, denen ich Nachfolgendes zur Kenntniss bringen möchte. Ich bin seit meinem vierzehnten Jahre in Frankreich. Ich bin hier naturalisirt und Ritter der Ehrenlegion. Ich verdanke Alles Frankreich und würde mich nicht würdig, den Titel eines Franzosen halten, den ich mir durch meine Arbeit und Ehrenhaftigkeit verdient habe, wenn ich mich einer Frage in gegen ein so ungeprägt das Kairoch schreitig, machen würde. Was mich Frankreich noch mehr lieb gewinnen lassen, wenn besonders möglich ist, dass in dem eifrigen Franzosen eingeständen eine Handlung nach zur zusammenhang, die in den Augen aller ehrlichen Leute bei allen Nationen eine Infamie wären. Mit diesem Beschuss will der „Ritter der Ehrenlegion" also sagen, dass er keine Kriegslieder gegen uns componirt hat. Schon uns wenn ich gleichgültig zu sein. Das eigentliche Attentat, dessen er sich als Künstler gegen sein Geburtsland schuldig gemacht hat, besteht in der Composition seiner Operetten. Und durch solche anderer ist er ein solcher Mann und napoleonischer Ehrenritter geworden, als gerade durch das, weswegen jetzt Krieg geführt wird. Wir finden es daher ganz in der Ordnung, wenn er auch in der gegenwärtigen Affaire seinen Schwiegersohn Mitchell, den Redacteur des Constitutionnel, der uns jetzt Jesuiten-Soldaten von Jesus zuschicken wollte, bestens unterstützte.

ANZEIGER.

[844]

Classische Compositionen

aus dem Verlage von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Bach, Joh. Seb., Erstes Violin-Concert in A moll für Violine und Pianoforte bearbeitet von F. *David*. 1 Thlr 5 Ngr.

— **6 Fragmente** aus den Kirchen-Cantaten und Violin-Sonaten für Pianoforte übertragen von *C. St. Saens*. Cpl. 1 Thlr. 10 Ngr.
- Nr. 1. Ouverture aus der 29. Kirchen-Cantate. 10 Ngr.
- — 2. Adagio aus der 4. Kirchen-Cantate. 10 Ngr.
- — 3. Andantino aus der 4. Kirchen-Cantate. 10 Ngr.
- — 4. Gavotte aus der 6. Violin-Sonate. 7½ Ngr.
- — 5. Andante aus der 4. Violin-Sonate. 7½ Ngr.
- — 6. Presto aus der 11. Kirchen-Cantate. 7½ Ngr.

— **Präludium und Fuge** über den Namen BACH. Für Orgel übertragen und mit Pedal-Applicatur bezeichnet von *G. Ad. Thomas*. 10 Ngr.

— **6 Orgel-Sonaten** für Pianoforte und Violine eingerichtet von *E. Naumann*.
- Nr. 1. Esdur 25 Ngr.
- — 2. Cmoll. 1 Thlr.
- — 3. Dmoll. 25 Ngr.
- — 4. Emoll. 25 Ngr.
- — 5. Cdur. 1 Thlr. 5 Ngr.
- — 6. Gdur. 27½ Ngr.

Bach, C. Ph. E., Sonaten für Clavier und Violine. Nr. 1. Hmoll. Nr. 2. Cmoll à 1 Thlr. 10 Ngr.

— **Geistliche Oden und Lieder** von C. F. Gellert für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. Für gemischten Chor gesetzt von *L. Stark*. Heft 1. Partitur und Stimmen 15 Ngr.

Bach, Wilh. Friedr., Sonate für zwei Claviere. 1 Thlr. 10 Ngr.

Beethoven, L. v., 6 geistliche Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 48. Für gemischten Chor gesetzt von *W. Gecke*. Partitur und Stimmen 1 Thlr.

— **Polonaise** und **Menuett** aus den Trios Op. 3 und 8 für Pianoforte übertragen von *Chr. Dekoux*. 10 Ngr.

Fragmente, Sechs, aus den Instrumentalwerken von Beethoven, Boccherini, Haydn und Mozart für Pianoforte übertragen von *Chr. Dekoux*. Heft 1. 2. à 15 Ngr.

Frank, Joh. Wolfg., 12 Melodien zu geistlichen Dichtungen von Elmenhorst. Für gemischten Chor gesetzt von *J. v. Bernuth*. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 10 Ngr.

Graun, C. H., Gigue für Pianoforte. 10 Ngr.

Haydn, Jos., Adagio und Scherzo aus den Streichquartetten Op. 54 Nr. 1 und Op. 42 Nr. 4 für Pianoforte übertragen von *Chr. Dekoux*. 17½ Ngr.

— Variationen über die österreichische Nationalhymne aus dem Streichquartett Op. 76 Nr. 3 für Pianoforte übertragen von *Chr. Dekoux*. 10 Ngr.

Kirnberger, J. P., Allegro für Clavier. 10 Ngr.

Mozart, W. A., Adagio für zwei Clarinetten und drei Bassethörner. Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer*. 12½ Ngr.

— **Andante** aus der Serenade (Cmoll) für zwei Clarinetten, zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte. Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer*. 12½ Ngr.

— **Allegretto** und **Menuett** aus den Streichquartetten Nr. 4 in F und Nr. 7 in D. f. Pfte. übertragen von *Chr. Dekoux*. 12½ Ngr.

— **3 Divertimenti** für zwei Violinen, Viola, Bass und zwei Hörner. Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer*. Nr. 1 in D. Nr. 2 in C. Nr. 3 in D. à 1 Thlr.

— **Fuge** für das Pianoforte. Für Orgel übertragen und mit Pedal-Applicatur bezeichnet von *G. Ad. Thomas*. 12½ Ngr.

— **Türkischer Marsch.** Aus der Sonate für Pianoforte in A. Für Orchester eingerichtet von *Prosp. Pascal*. [illegible] Partitur 17½ Ngr. Orchesterstimmen 25 Ngr. Arrangement für Pianoforte zu vier Händen von *A. Horn*. 17½ Ngr.

— **Maurerische Trauermusik** für Orchester. Op. 114. Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer*. 12½ Ngr.

— **Serenade** Es dur für zwei Clarinetten, zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte. Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer*. 1 Thlr.

Muffat, G., Passacaglia für Clavier oder Orgel. 10 Ngr.

---

[845]

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SONATE
in Gmoll
für Pianoforte
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 105.
Preis 1 Thlr.

SONATE
in Bdur
für Pianoforte
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 106.
Preis 1 Thlr.

---

[846]

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SINFONIEN
von
Ludwig van Beethoven.
Herausgegeben von **Fr. Chrysander.**

Partitur
Pracht-Ausgabe.

Nr.	Op.		Netto Thlr	
1	21	in Cdur	1	—
2	36	in Ddur	1	10
3	55	in Esdur (Eroica)	1	15
4	60	in Bdur	1	15
5	67	in Cmoll	1	15
6	68	in Fdur (Pastorale)	1	15
7	92	in Adur	1	15
8	93	in Fdur	1	10
9	125	in Dmoll (mit Chor)	2	—

In eleganten Einbande kostet jede Sinfonie 10 Ngr. mehr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung [illegible]

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 21. September 1870 — Nr. 38. — V. Jahrgang.

Inhalt: Zur Quintenfrage. Erwiderung an H. Bellermann. — [illegible] aus dem Briefwechsel von Mary [illegible] — [illegible] (Schluss). — Anzeigen.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das dritte Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das vierte Quartal schleunigst aufgeben zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Zur Quintenfrage.
Erwiderung an H. Bellermann.

Ich wollte meinem ersten Artikel, in welchem ich gegen die Ansicht des Herrn Sattler bezüglich der Quintenfolgen auftrat, [illegible] Beispiele [illegible] Neue Zeitschrift [illegible] Artikel des Herrn Bellermann [illegible] einer Erwiderung. [illegible] Herrn Sattler [illegible] bei Herrn Bellermann Zweifel [illegible] [illegible] Wahrhaftigkeit und Selbstachtung [illegible] meiner Ansicht nicht [illegible]

Aus Herrn Sattler's Aufsatz geht nicht hervor, dass ihm das hohe Alter des Quintenverbots unbekannt sei, oder dass er nicht wisse, wie dasselbe bisher von guten Meistern respectirt worden ist. [illegible] Man wird dann mit Recht sagen, ein solches Verbot abzuschaffen, man wird mit Recht [illegible] [illegible] — aber man wird in der Kunst so wenig wie im Staate [illegible] ein Verbot in seiner ganzen Strenge in alle Ewigkeit aufrecht zu halten, bloss deswegen, weil es bereits Jahrhunderte lang bestehet —

In einem Punkte stimme ich mit Herrn Bellermann vollständig überein [illegible] dass Quintengänge nicht dadurch gerechtfertigt werden können, dass sie sich zwischen andern Tönen verstecken [illegible] andere Töne [illegible] harmonischen [illegible] Hierin habe ich schon ausgesprochen, dass ich das Zulässige oder Nichtzulässige solcher Gänge in deren harmonischer Beziehung finde. Wenn ich sage:

»Wenn gestern und weiter Nichts«, so ist das einfach Unsinn. Wenn ich aber sage: »Ich habe diesen Mann gestern gesprochen«, so ist [illegible] Wenn ich eine grosse Septime [illegible] [illegible] »Eine grosse Septime kann nie gedeckt werden, sie klingt immer schlecht«, [illegible] die Vorbereitung und Auflösung [illegible] Auflösung da, wie soll ich sie dann weglassen? [illegible] Septime erst ins rechte Licht. Und wenn mir gesagt wird: »Quintengänge klingen stets schlecht, man kann nur die anderen Stimmen [illegible] weg[illegible]«, so erwidere ich [illegible]: »Wenn durch die anderen Stimmen die Quinten erst einen vernünftigen Sinn erhalten, so hat man nicht das Recht, jene wegzulassen [illegible] Es kann in der That auch das Tempo einen Unterschied machen [illegible] durch raschen Tempo die Quinten unbemerkt [illegible] meiner Ansicht nicht, und ich möchte deshalb den Quintengang [illegible] Takt 3 nicht [illegible] — sondern weil unter Umständen, was in einem Tempo als Accord [illegible] erscheint, im andern [illegible] Stelle von [illegible] S. 293 habe ich unter [illegible] Alt und Tenor sind freilich [illegible] dass Alt und Tenor [illegible] [illegible] — Mit Singstimmen derartige Experimente zu machen, wird kaum Jemandem vergönnt sein. Liegt aber die Sache in den Quinten [illegible] für sich, so müssten [illegible] Instrumente dieselben [illegible] Ich habe mir eine Violine [illegible] — bei so deutlichem Hervortreten des Tones [illegible] es — [illegible]

[illegible] die Quinte [illegible] und so durchaus davon [illegible] und den [illegible] und habe nicht eine Spur von Mussikalischen [illegible] empfunden, denn jene Leere, die von Scheurecht [illegible] Ton erweckt, ist [illegible] Missklängen [illegible] sich auch bei der [illegible] so gern umgewandt [illegible] reinen Quinte ohne Terz. Mit dieser Gestaltung bin ich nun wohl zunächst zu Ende, denn bei so trauriger Beschaffenheit meiner Ohren muss ich Herr Bellermann für unzurechnungsfähig halten. Ich bitte aus danach gern die durch mich am Sitze des Herrn Bellermann gebotene Gelegenheit — aus diesem geschichtlichen Arbeiten auch [illegible] Belehrung gezogen — mein eigenes musikalisches Glaubensbekenntnis so abzulegen:

1. Die Componisten des 16. Jahrhunderts Lassus und Palestrina etc. das [illegible] eine ausserordentliche Gewandtheil in sangbarer Stimmführung und [illegible] dieser Seite von Späteren höchstens zuweilen [illegible] übertroffen werden. Dagegen stehen ihre Werke nach Seite der Harmonie und Modulation sehr zurück gegen spätere. Die [illegible] Fortschritte in der Harmoniefolge (also z. B. der Anfang des Palestrina'schen Stabat mater) sind keineswegs natürlich und schön. Man kann sich freilich an alles gewöhnen.

2. Das Höchste, was bisher in unserer Kunst geleistet worden, finde ich bei den Meistern Händel, Bach, Haydn, Mozart und Beethoven, denen sich würdig, wenn auch nicht ebenbürtig, die [illegible] und unter den Neueren Mendelssohn, Schubert und Schumann anreihen. Jeder dieser Componisten hat irgend eine starke Seite, wohl auch jeder seine Schwäche. Schubert z. B. moduliert nach [illegible] bedeutend zuviel und benutzt [illegible] die Enharmonik in einem [illegible] rechtfertigenden Maasse — dagegen verfügt er über einen Reichthum an Melodie, über den jene alten Meister gewiss staunen würden.

3. Wenn die eben genannten grossen Meister nicht immer so sangbar, d. h. leicht und bequem zu singen, schreiben wie Palestrina, so haben sie dafür ein doppeltes Recht. Erstens kann man heut zu Tage Manches singen, was damals zu schwer gewesen wäre [illegible] Wissens durchaus kein Beweis, dass man in jenen Zeiten besser gesungen habe, dagegen ist es ein alter feststehender Satz, dass mit der Aufgabe die Kraft sich erhöht. Und zweitens erreichen die grossen Meister, wenn sie in seltenen Fällen ein ungewöhnliches Intervall benutzen, damit auch eine ungewöhnliche, bedeutende Wirkung. Ich würde es sehr bedauern, wenn das etwa auf die Rede [illegible] der ersten Arie in Händels [illegible] höchst unsangbaren Schritte [illegible] übermässigen Secunde und verminderten Quarte in sangbarere abändern wollte. Oder kann vielleicht auch hier von wirklicher Musik gar keine Rede sein? Die alten Meister mussten allerdings leichter schreiben, da sie auf keine unterstützende Begleitung rechnen konnten; wenn die Späteren aber diese Begleitung haben, warum sollten sie nun nicht dem Gesange Manches zumuthen dürfen, was in jener Zeit unausführbar war? Soll das Singen, das nach Seite der Geläufigkeit in der neueren Zeit unsagbar [illegible] leisten kann, und [illegible] vor 300 Jahren nicht [illegible] der Tiefen [illegible] Fortschritte machen können?

4. Damit soll nur gesagt sein, dass die Grenzen [illegible] heut zu Tage etwas weiter zu stecken seien, aber keineswegs, dass die Forderung sangbar zu schreiben nicht mehr zu stellen sei. Auch ich halte es für sehr nöthig, dass der angehende Componist tüchtige Studien im Contrapunkte mache [illegible] wenn er blos für Instrumente schreiben will. Nur glaube ich weder nicht, dass diese Studien durchaus nach den Formen der Gesangs- oder gar nach den alten Tonarten vorgenommen werden müssten. Jetzt Gattungen sind bei der besten Componisten der alten Zeit schon fast nirgends zur Anwendung gekommen. In den 24 Motetten von Palestrina, welche der erste Band der »Denkmäler« bringt, sind kaum acht zusammenhängende Takte der sogenannten ersten Gattung aufzufinden. Die verschiedenen Gattungen wechseln vielmehr fortwährend, was für jeden grösseren Abschnitt gleichbedeutend ist mit gar keine Gattung. Es wird also wenn hier die Frage entstehen, ob es nicht Zeit [illegible] dürfte, Motette oder [illegible] auf die von Bach so gestalteten Contrapunkte zu verwenden. Noch weniger aber die alten Tonarten wieder zu beleben. Sie sind ganz naturgemäss verschwunden in dem Grade, in welchem die Harmonie sich ausbildete. Die entscheidenden Schritte zu dieser Ausbildung thaten Händel und Bach. Bei ihnen finden sich deshalb auch die alten Tonarten nur noch als seltene Ausnahmen.

5. Das Clavier, in seiner ausserordentlichen heutigen Verbreitung, wirkt nach einer Seite hin allerdings schädlich. Da es gleich der Orgel aus mathematisch reiner Stimmung nicht ruhen [illegible], so gewöhnt es das Gehör [illegible] nicht zu verlangen und verleitet die Componisten zu übermässigem Gebrauche der Enharmonik. Andererseits aber hat es so tausendfach zur Anregung des musikalischen Sinnes gewirkt, hat auch der Ausbildung [illegible] so viel Vorschub geleistet*) und so viele herrliche Kunstwerke der eben genannten grossen Meister hervorgerufen, dass ich es zum Mindesten als Undank bezeichnen muss, wenn man es ein schlechtes Instrument nennt.

6. In unserer Zeit wird viel schlechte Musik geschrieben, aufgeführt und mit Behagen genossen. Es wird aber auch noch manches Gute geschrieben, sehr viel Gutes aufgeführt und die Zahl der Freunde des Guten ist sehr gross. Die Theilnahme für das [illegible] gut [illegible] steht, aber in ihrer Art grösster Meister, wächst stetig, aber freilich langsam. Es bestand also schlechter und guter Geschmack neben einander wie [illegible] zu allen Zeiten. Ich halte es darum für unrichtig, dass die Kunst [illegible] gesunken, der Geschmack [illegible] verdorben sei.

Die hier ausgesprochenen Ansichten stehen schon seit vielen Jahren bei mir fest. Bestanden habe ich, wie Herr Bellermann angiebt, [illegible] der wahren Kunst das Wort geredet. Ich werde dies auch ferner thun, sofern die Redaction keinen principiellen Unterschied zwischen obigen Sätzen und der Tendenz dieser Blätter findet. Doch will ich meinen Gelehrten Aufsatz einige Zeit zurückhalten, da die Leser vermuthlich jetzt etwas gesättigt sind. *W. Oppel.*

*) Namentlich dadurch, dass es der Melodie die Harmonie zugiebt und so den Genuss für den Gesang verdoppelt. Wer sich nur am Gesange erfreuen kann, wenn er mit wenigstens dem Andern zusammen ist, wird selbst genug dazu hören.

Musikalisches aus dem Briefwechsel von Mary Granville

Eine der geistreichsten und gebildetsten Engländerinnen des vorigen Jahrhunderts war die berühmte Mrs. Delany aus der grossen Familie Granville, am 14. Mai 1700 geboren, starb sie hochbetagt zu Windsor [illegible] am 15. April 1788. Sie hinterliess eine Autobiographie und eine [illegible] Briefwechsel, welche der bedeutendste Theil [illegible] Verwandte die jetzige Lady Llanover [illegible] herausgegeben hat: *The Autobiography and Correspondence of Mary Granville, Mrs Delany etc.* London, Richard Bentley 1861—62. 6 Bde. (8v. 8 Bd.) Durch Neigung und Unterricht früh in der Musik [illegible] ihren Memoiren und Briefen viel Interessantes über Londoner Musikzustände des vorigen Jahrhunderts und [illegible] Nachricht befindet, mit welchem sie später persönlich befreundet war: Georg Friedrich, [illegible] sie hier anregt.

1710. Im Jahre 10 sah ich Händel zum ersten Male, er wurde bei meinem Onkel Stanley [Earl of Lansdowne] einge-

führt durch Herrn Heidegger, den bekannten Opernunternehmer, welcher das hässlichste Mensch war, der je geschaffen wurde. Wir hatten kein besseres Instrument im Hause als ein kleines Spinett für mich, auf welchem jener grosse Musiker wunderschön spielte. Ich war getroffen von dem Spiel, aber getroffen wie ein Kind, nicht wie ein Kenner; denn im Augenblick als er davon gegangen war, setzte ich mich an mein Instrument und spielte die beste Lection, die ich damals gelernt hatte. Mein Onkel fragte mich argwöhnisch, ob ich wohl glaubte, dass ich jemals so gut spielen würde wie Herr Händel. Wenn ich nicht dächte, dass ich das sollte (rief ich), so würde ich mein Instrument verbrennen. So sprach die unschuldige Anmassung kindischer Beschränktheit.

[Um 1712.] Ich wurde erzogen in der Erwartung, Madame zu werden. Ich hatte zumal einem Schauspiel beigewohnt und auch einer Oper (nämlich der Oper Hydaspes, in welcher der berühmte Nicolini mit einem Löwen focht — gleich bemerkenswerth wegen seiner schönen Stimme und seiner ausgezeichneten Darstellung) und hielt die Kaschemir gegen die Wonne aus den elysäischen Feldern für nichts im Vergleich mit dem Vergnügen, welches mir diese Unterhaltungen gewährten. Auch sah ich Powell's berühmtes Puppentheater, in welchem Punch mit einem Schwein focht, als komische Nachahmung von Nicolini's Kampf mit dem Löwen. Lord Bolingbroke war auch dabei und plauderte mir seinem Sitz, damit ich es recht sehen konnte.

(1720, 29 Nov.) Am letzten Mittwoch war ich in der Oper Astartus (von Bononcini); es ist ein neues Stück und sehr feine Musik darin. Die Bühne war niemals so gut bestellt wie jetzt, unter der Gesellschaft ist nicht eine einzige schlechte Stimme, alle sind Italiener. Einer unter ihnen genannt Senesino (Senesino) übertrifft den Nicolini sowohl in der Person wie in der Stimme.

(1722, Juli 11.) Letzten Mittwoch war ich die ganze Nacht auf dem Wasser mit Lady Harriet Harley. Wir stiegen um 4 Uhr in das Boot und landeten an den Treppen bei Whitehall. Wir ruderten den Fluss hinauf bis nach Richmond und wurden die ganze Zeit über von einem zweiten Boot aus durch Musik unterhalten. Das Concert bestand nur drei Oboen, zwei Bassons, 2 [illegible] Alterzagen und 1 der Trompete des jungen Grano. Wir wollten Mrs. Robinson (die Sängerin Anastasia Robinson, später Gräfin von Peterborough) bei uns haben, aber sie der war anderweitig engagirt, sonst würde unser Vergnügen vollständig gewesen sein.

(1720, Mai 16.) Die junge Herzogin von Marlborough (Henriette, † 1733) hat Bononcini lebenslänglich ein Jahrgehalt von £ 500 ausgesetzt unter der Bedingung, dass er sich der undankbaren Operndirection (Academy of music) entziehe, da dieselbe nicht verdiene länger durch ihn ergötzt zu werden, weil sie seine Werke nicht nach Verdienst zu würdigen wisse, und zugleich sagte sie ihm, er werde jederzeit an ihrem Tische willkommen sein. (Händel war damals mit der Opern-Gesellschaft dem Bononcini vorgezogen.)

(Fortsetzung folgt.)

Musikfest in Birmingham

(Schluss.)

Der zweite Tag brachte zuerst wieder ein Morgen-Concert und in diesem das Oratorium Naaman von Costa. Ueber das neueste eigene Oratorium, welches dieser Herr während der langjährigen Direction des Londoner Oratorienvereins »The Sacred Harmonic Society« zu Stande gebracht und mit Hülfe jenes mächtigen Vereins auch in die Oeffentlichkeit gebracht hat, kann man viele Worte machen, man kann aber auch wenige Worte darüber machen, und ich bin entschlossen letzteres zu thun. Was nach Jahre die besten, die wirksamsten Chorwerke in Mode bringt und darnach sich der Aufführung fast mit Ihnen schaffen zu zerschneiden, zusammen setzen und wieder zusammen flicken und endlich durch moderne Instrumentation neu aufschreiben kann, ohne dass Jemand Einsprache dagegen erhebt und ohne dass der Religion also etwas anderes fehlt, erstet als Heiden und Success, der bildet sich mit der Zeit handwerksmässig einen gewissen Griff heraus, der ihn bei zu einem gewissen Ziele durchaus nicht fehlt. So hat auch Costa sich aus den Meisterwerken alles zusammen gesucht, was Effect macht, und dieses hat er getreulich nachgemacht. Aber macht denn das so Nachgemachte etwa auch Effect? Naaman ist durch wiederholte Aufführungen in einem gewissen Sinne populär geworden, d. h. der Name des Werkes ist Manchem bekannt. Aber wie es mit der wirklichen Anziehungskraft desselben beschaffen ist, davon lieferte diese Aufführung den schlagendsten Beweis. Das Wetter war günstig wie am Tage zuvor. An demselben Tage vor drei Jahren wurde Judas Maccabäus nebst Bennett's Cantate »Die Samariterin« gegeben, und damals hatten sich 2237 Zuhörer eingefunden. Jetzt bei Naaman waren drei 819, also 1200 weniger. Man kann doch wahrlich nicht sagen, dass die Engländer für das Alte um jeden Preis schwärmen: wie sehr und herzlich gern modern, im Oratorium wie anderwärts, mehr als man sich gestehen mag, aber die einzige (und wie ich glaube billige) Bedingung ist dabei, dass man nur Langeweile nicht ausharren. Leeres Effectmachen auch fremden Vorschriften ist aber zum Umkommen. Costa's Werk wurde 1864 auf dem Feste in Birmingham zuerst aufgeführt.

Das Abend-Concert am Mittwoch brachte abermals eine neue Cantate und zwar eine Shakespeare-Cantate von Herrn Stewart, Musiklehrer in Dublin zu Worten, welche ein Herr H. Toole, ein Journalist eigener Stadt, zusammengestellt hat. Dass ich mich recht ausdrücke: Herr Toole hat die Verse gedichtet, nämlich zum Preise Shakespeare's. Von diesem Preis hat Jedermann eine hinreichende Vorstellung, wenn er sich eine Verlesung über Shakespeare mit einem Gymnasiallehrer denkt, die ein Primaner abgelesen und vorträgt. Fügen wir hinzu, dass der Musiker kein künstlerisches Wunder mit gebracht, das poetische Wasser nicht in musikalischen Wein verwandelt, sondern dasselbe nur ein bischen harmonisch-melodisch laugewarm gemacht hat. Und die Veranlassung zur Glorification Shakespeare's? Ich habe mich vergeblich bemüht, einen Grund dafür ausfindig zu machen und doch kann man das Werk so ausdrücklich für dieses Fest geschrieben. Uebrigens ist daran wenig gelegen. Jedermann kann für das Birminghamer Musikfest Cantaten schreiben, wer will es ihm wehren? — Der folgende Theil des Abendconcerts leistete an Länge wieder etwas Ausserordentliches, hatte aber diesmal mehr Einheit, wie aus folgender Liste zu ersehen ist:

Duett der Tochter und Fatty aus Gazza ladra von	Rossini
Aria der Marsha aus Linda von	Donizetti
Duett von Miss Wynne und Mrs. Rigby aus Don Pasquale von	Donizetti
Ouvertüre, genannt »Overture di Ballo«, expressly für das Fest componirt von	A. S. Sullivan

Part II.

Auswahl verschiedener Werke Beethoven's.

Quartett aus Fidelio — Ouvertüre aus Egmont — Ah perfido (Marsha) — Pianofortconcert (Goddard) — Quel furore (Tiejens) aus Fidelio. — Trio aus Fidelio — Adelaide (Sims Reeves) — Trio »Tremate« — Aria »In questa tomba oscura« (Dravdd) — Das grosse Finale aus Fidelio.

Wollte man auf diese Weise Beethoven feiern mit dem halben Fidelio in Stücke gerissen? So viele Solisten und Chorkräfte or-

aneinandergereiht hätten etwas Würdigeres und Vollkommeneres zu Stande bringen können und sollen. Der ganze Beethoven'sche Tag war eine unbedeutende [illegible] Geschichte, die nicht den geringsten erhebenden Eindruck machte, und einen würdigen Schluss zu diesem Feste war die neue Fest-Ouverture des Herrn Sullivan, eine höchst leichtsinnige Musik, die in geckenhafter Bestimmungslosigkeit verläuft.

Der dritte Tag brachte im Morgenconcert den Messias mit einer Vernichtung, wie sie an diesen Festen wohl kaum glänzender und grösser gesehen war. Es hatten sich 6325 Zuhörer eingefunden. Die Aufführung ging hoch, die Solisten blieben auch nicht hinter ihrer Aufgabe zurück, besonders hat Tietjens bewiesen und durch die Arie »Ich weiss, dass mein Erlöser lebet« ein himmlisches Entzücken. Man spricht wohl oft, und in mancher Hinsicht mit Recht, gegen die stereotype Aufführung des Messias; aber lässt sich nach solchen Resultaten viel dagegen sagen? und ist es den Sängern zu verargen, wenn sie eine Gelegenheit wünschen, sich in ihrer ganzen Stärke zu zeigen — oder den Hörern, wenn sie sich nach einem Kunstgenusse sehnen, der das Innerste bewegt?

In jeder Hinsicht bot Gegensatz hierzu das Abendconcert dieses Tages. Zu Anfang desselben hatten wir wieder eine neue Cantate und zwar von einem deutschen Componisten, nämlich »Nala und Damayanti« von Ferdinand Hiller. Bisher war von Hiller nichts auf diesen Festen zur Aufführung gekommen, wenigstens kein grösseres Werk, soviel ich mich erinnern, auch der hiesigen Componisten nur unbekannt sein. Fehlt selten verschiedene Werken auch eine bestimmte Charakter-Eigenthümlichkeit, die sich dem Hörer als eine Besonderheit leicht einprägt und Neues bequem ansehen lässt, es ist doch gewiss, dass seine frischesten Erzeugnisse an die Zeit angehören, in welcher er mit seinen gleichaltrigen berufsverwandten Rivalen um die Wette nach denselben Zielen strebte, darüber und also schon manche Jahre hinaus. Da Hiller war zwar wiederholt in England und in letztern Jahren noch hatte die Londoner seine Arbeit mit einem freudigen Beifall ist hier erschienen; aber auch das ist schon eine geraume Zeit her. Betrat übrigens Dies nun endlich nur London. Als Componist war er nun, d. h. die Menge ganz unbekannt, niemand konnte sich eine Vorstellung davon machen, welcher Art seine Musik wohl sein möchte. Da ist es doch wohl ich besser, keinen bekannten Namen zu haben, weil dann das Publicum auf keinerlei keinen unrichtigen Massstab hierzu kann, sondern aber für das gebotene Gute unbedingt dankbar bleibt. Nala und Damayanti ist ein Werk mittleren Umfangs, und auch bot in dem Componisten einem unbekannten, angesehen Publicum gegenüber entschieden nachtheilig. Wenn die Leistung nicht gar zu mangelhaft ist, so kann man es als Regel betrachten, dass bei neuen Werken diejenige den meisten Beifall davonträgt, welche das grösste, das längste bringt. Dieses hast hat es wieder bewiesen. Hiller's Cantate ist nach dem bekannten altindischen Gedichte von einer deutschen Dame, Sophie Hensel-Schadow, in musikalische Verse gebracht und von einer englischen Natalia Macfarren übersetzt. Die Cantate ist durchweg dramatisch gehalten, operntendenzig könnte ich wohl richtiger sagen, was mit dem bekannten Neigungen aus seiner Zeit ihr ganz von selbst entsteht. Hiervon einen Zweck wird schon im Text viel zu viele Worte und zu wenig charakteristische Züge angebracht. Auch im poetisch-Rhythmischen sollte man nicht vergessen, dass historische Romane nicht so sehr mit Beiwerk überladen sein darf. Durch all dieses Chorwandeln wird man schliesslich nach kommt man um keinen Schritt weiter. Der Chor bewegt sich hier, wie gleich in der ersten Scene zwischen der trauernden Damayanti und ihren Dienerinnen, das Hauptpersonen in Gegensätze und Zwischentönen, welche zwischen recitativischem und erinnerndem Gesang hin und her irren und durch ihre beständige musikalische Unruhe keine feste Gestaltung ermöglichen. Kunst ist aber Gestaltung. Ob die Form eine alte sei oder eine neue, eine natürliche oder eine selbstgeschaffene, kann hier gleich sein, aber was nicht gleich sein kann, ist die Form oder Gestaltlosigkeit. Und schon Gefühl und Gemüth sind eigentlich keinen geeignete Vorlage, denn nur sind schon von Haus aus gestaltlos. Ihnen fehlen die greifbaren Charaktere, wie der indische Waldbaum zwischen Schlinggewächsen, so bewegt sich in den mittleren Gewebe das echt und voll Romantische zwischen gestaltlos-phantastischer Ueberwucherung einsam fort und ungehemmt so kommt es nie in ein klares Gestalten zum Vorschein. Solche Momente sind oft außerordentlich schön, aber der Rausch wohl selten erreichbar, was grösste nach den Kräften an sich liefert, welche unsere Componisten bis jetzt damit erzielt haben. Diese Eigenthümlichkeit der indischen Geschichte und ihre Mängel sollte man beachten, bevor man daran geht, einen indischen Stoff für dramatische oder dramatisch-musikalische Composition zu verwerthen. Schliesslich kann aus eine Hälfte keine herauskommen. Dass Hiller bei seiner mehrseitigen Bildung solches nicht bemerkt, ist zu verwundern, wenn auch wohl erklärlich. In musikalischer Hinsicht gehört er selber ganz sich gar zu den Reihen, so sehr, dass ich ihn das Haupt derselben nennen möchte. In seiner Musik sind überall Einzelheiten, alles können, aber am unschuldigste einen Fortgang wirklich nicht entstehen. Es ist kein Ausgleichen, nicht bewusste Mängel oder Nachbildung. Mehreres durchzieht das Ganze und wirkt erschütternd — nicht jene Bedeutung, welche ein schaffender Künstler sich stets bewahren muss, wenn er überhaupt vom eigenen Geist getrieben will, sondern jene sei wirkliche Abhängigkeit vom Stand der Gegenwart. Aus diesem Zusammenwirken dieser heterogenen Elemente erklärt sich, dass in Hiller's Stilen fast niemals ein solch' Thema vom Anfang an bis zum Ende ausgeführt ist, gewöhnlich wird anders die Mitte umfangen, lässt mit Sicherheit über das Ziel hin. Und dramatisch ist auch der Gesammteindruck. Der Musiker wird sich dadurch nicht abhalten lassen, die gelungenen Einzelheiten anzuerkennen, aber das grosse Publicum macht keinen Process und nimmt eine solche Musik langweilig. Bei dieser indischen Cantate ist das Stück entweder zu lang oder auch nicht lang genug ausgegriffen. Nach unserer Ansicht ist das erste der Fall; die beiden ersten Scenen schöner, sehen die Brautsache weg. Je mehr man die Geschichte betrachtet, desto mehr erscheint sie und desto fremder gar unsern Vorstellungen von Willen — einmal die Götter durch berufen, eine Königstochter unter die Haube zu bringen, so haben wir Gegenstände in Hülle und Fülle in zwei mythologischen Kreisen, die Alle vertraut sind und die schönsten Gestalten der zusammenhängendsten Geschichten darbieten, dem griechischen und dem germanischen. Wie reizlos das Indische ist, wenn man es bei Lichte besieht, gewahrt man erst hier. Und in England ist es nicht populärer als anderswo, denn indische Herren in der City, indische Fürsten in den übrigen Gebieten und indische Nabobs haben ihm die nöthigen Lorbeeren nicht hervorgebracht *) — Eine Beethoven'sche Sonate (Op. 24) leitete aber zum zweiten Theil des Abendconcerts, bestehend aus:

Ouverture zu Tell	Rossini
Duett von Ida Marsh und Vernon Rigby aus Sonnambula	Bellini
Lied »Regenlied« (Sims Reeves)	Mendelssohn
Arie für Mad. Sherrington aus Robert	Meyerbeer
Trio »Ti veggo e volero« (Tietjens, S. Reeves, V. Rigby)	Costa

*) Die Clavierauszug von Nala und Damayanti, dramatische Cantate, erschien bei Novello in London. Wir kommen darauf zurück.

Lied »Fleeting dreams« (Foli)	[illegible]
Arie (l'a de Martha) von Robert	Meyerbeer
Trio »Il cenato lacce« (Sherrington, Cummings, Foli) aus »Semiramide«	[illegible]
Duo (Wynne und Drasdil) aus [illegible]	Mercadante.
Serenade (V. Rigby) aus dem »Trovatore«	Costa
Trio »Ti prego o madre pia« (Wynne, Drasdil, Cummings)	Curschmann.
Singsang aus [illegible] de Martha	
Quartett (Sherrington, Drasdil, Cummings, Foli)	Weber.

Hierüber braucht nichts weiter bemerkt zu werden, die Ausführung war meistens gut, und wo sie es nicht war, geschah das Nachtheil damit an ihr Recht. Wie die Listen deutlich zeigen, hat sich der Tonkünstler in diesen gemachten Nummern wesentlich bunt gemacht. Es wird das immer der Fall sein, wo so viele grosse alte und neue Werke im Laufe von wenigen Tagen abgethan werden müssen. Die Einladung dieses Stückes liest [illegible] Raum übrig für Kleineres. Man hätte sonst wohl etwas dabei, wohl noch einige kleinere Tonsätze von Hiller hier anschliessen können, um mit dem deutschen Gaste noch weitere Bekanntschaft zu machen. Aber solches notabhold. Der Kölner Meister ist höflich und herzlich aufgenommen, aber nach eigentlich anziehende Beachtung war er für das Fest still und der Eindruck, den er gemacht hat, dürfte schon wieder verwischt sein. Möge Dr. Hiller sich darüber nicht täuschen. Die Zahl der Hörer bei diesem Concert blieb beträchtlich zurück hinter demselben Abend vor drei Jahren und es trug circa 450 Pfd. St. weniger ein.

Wir kommen zum Freitag Morgenconcert und damit zu einem neuen Oratorium für dieses Fest, zu St. Petrus von Jul. Benedict. Benedict, Schüler zu Schulz Webers, lebt seit vielen Jahren in London und ist hervorragendster Musikern oder Concertliebhabern, welche während der Sommermonate sich einige Zeit in dieser Stadt aufhalten, ohne Zweifel bekannt durch seine Concerte mit den monströs langen Programmen. Wer mit den Verhältnissen näher bekannt ist, weiss, dass er in den musikalischen Kreisen der [illegible] Welt bisher kaum gekannt hat als Musikmeister, Salonconcertarrangeur und Geschmackskritiker und dass fremde Artisten sich gewöhnlich an ihn zu wenden pflegen. Das ganze musikalische Leben und Treiben, welches durch den Namen Benedict ausgedrückt wird, lag dem, was man unter Oratorium versteht, aber so fern, dass mancher recht eine Verwunderung seinen Uebergang in das Lager der heiligen Musik wird vernommen haben. Doch Ereignisse hie wunderlich genug: denn Herr Benedict sich mit einem schon früheren Werke zu pflegte und befriedigen, dass das Londoner Leben gehaltloser Arbeit so hinderlich sei, weshalb er mitunter meinte, in das stillere Deutschland sich zurückziehen zu müssen. Nun hat er aber doch im unruhigen England ein Oratorium zu Stande gebracht und Freitag in Birmingham der allgemein erregten Neugier (curiosity) dasselbe vorgeführt.

Ueber den Gegenstand hat der Componist selber sich in folgenden Worten ausgesprochen: »Die Geschichte des heiligen Petrus kann zum Zwecke eines Oratoriums auf verschiedene Weise behandelt werden. Aber alle bedeutenden Ereignisse seines Lebens und alle Züge seines Charakters würden in einem Werke von gewöhnlichem Umfange nicht zu erschöpfen. Was das gegenwärtige Werk bezweckt, ist sehr einfach. Es beabsichtigt den Petrus weder ausschliesslich als Schüler noch ausschliesslich als Lehrer (Apostel) zu zeigen, und hat auch nicht den Zweck, die Hauptperson symbolisch oder typisch hinzustellen. Was gegeben werden soll, ist einfach die Vorführung einiger wenigen von den ergreifendsten Ereignissen im Leben dieses Apostels, welche am meisten zu einer musikalischen Behandlung Anlass bieten und zugleich den Galiläischen Fischer als einen Gegenstand göttlicher Bevorzugung (regard) hinstellen, wodurch er so sehr ausgezeichnet wurde. Erster Theil. Der göttliche Ruf. Galiläische Fischer bereiten sich zum Ausruhen von der Arbeit des Tages, als Johannes der Täufer erscheint und sie aufruft, Busse zu thun, da das Himmelreich nahe gekommen sei. Nach dem Vorläufer (Johannes) kommt der Meister (Jesus), welcher dem Petrus befiehlt, Alles zu verlassen und ihm zu folgen. Petrus gehorcht, drückt sein festes Vertrauen aus in die Bitte des Herrn und scheidet unter Segenswünschen seiner Freunde und Nachbarn. — Prüfung des Glaubens. Der Erlöser, welcher seine Jünger an das andere Seite des Sees gesandt hat, zieht sich auf einen Berg zurück und betet. Unterdessen kommt ein Sturm auf und bringt das kleine Schiff in Gefahr. Jesus erscheint auf dem Wasser gehend, zum Schrecken seiner Jünger, denen er zuruft, sich nicht zu fürchten. Petrus erbittet Erlaubniss das Schiff zu verlassen und zu Jesum zu kommen, doch sein Glaube verlässt ihn, und als er zu sinken beginnt, hält die Hand des Herrn ihn wieder empor. Sie erreichen das Schiff und sofort legt sich der Sturm. Ein Chor mit Lob und Danksagung macht hiermit den Beschluss des ersten Theils. — Zweiter Theil. Verleugnung. Petrus erklärt, aus dem Meister in aller Gefahr folgen zu wollen, aber als Jesus vor den Hohenpriester geführt wird und sich derselbe im Vorhofe des Palastes unter einer Menge sich befindet, die ihren Hass gegen den Nazarener kundgiebt und als Jemand fragt, ob er auch einer von seinen Jüngern sei, leugnet er es lebhaft [illegible] Reue. Der Hohepriester, welcher Jesum zu dem Römischen Landpfleger schickt, zieht durch die Halle, in welcher Petrus sich befindet, wobei der Herr sich umsieht und seinen verirrten Schüler anblickt. Dadurch getroffen, bereut Petrus mit Seufzen und Thränen. Die Angst seiner Seele wird erhöht durch jede folgende Scene des grossen Drama, welches vor seinen Augen geschieht. Er hört die Fragen des anderen Jünger und den Triumphgesang der Hüter des Herrn, er sieht den Zug nach Golgatha und hört das Geheul der Menge, welches sich mit den Klagen der Töchter Jerusalems vermischt. Hilflos und über sich selbst weinend, kommt die christliche Hoffnung ihm zu Hülfe und er überzeugt sich, dass der Tod durch den Sieg verschlungen wird. — Die Befreiung. Petrus, in dem düsteren Gefängnisse liegend, welches Herodes ihn hatte werfen lassen, wird von Engeln besucht, die ihm den Beistand Gottes versichern und ihn von seinen Banden befreien. Er preist die Güte Gottes im vollen Vertrauen, auf welche er seine Hoffnung gerichtet hat, den endlichen Eingang in das immerwährende Königreich seines Herrn und Erlösers. Als er wieder zu den anderen Gläubigen kommt, empfangen sie ihn mit Frohlocken und ein Gesang voll Hoffnung und Freude macht den Beschluss des Werkes.«

So die Vorrede, die, wie man sieht, eine kleine Predigt geworden ist und bei allen Büchern nach mit dem herkömmlichen Bibelbombast einer solchen ausgefüllt ist. Dagegen fehlt die Klarheit der Gedanken in bedenklicherer Masse. Also was der Herr Componist eigentlich damit beabsichtigen wollte, das ist trotzdem überaus klar darin gesagt — nämlich, dass er ein Werk produciren wollte, welches einen grossen neuen Effect mache. Und diesen Effect zu erzielen auf den bisherigen oratorischen Bahnen, dazu fühlte er nicht Lust, d. h. nicht Kraft in sich; daher wurden nur diejenigen Scenen aus dem Leben des Apostelfürsten herausgehoben, mit welchen sich nach der Ansicht des Componisten am meisten Effect machen liess. Dass diese rein äusserliche Absicht den Herrn Benedict geleitet haben dürfte, zeigt man sich schon beim Ueberblick des Textes, namentlich an jener absurden Effectscene des ertrinkenden Petrus, die psychologisch und dramatisch gleich unmöglich ist. Im Oratorium war die derartige Experimentir bisher ein geringer Spielraum und man muss sich überhaupt wundern, dass Jemand,

welcher dem Wesen dieser Musik innerlich so fern steht, wie Benedict [illegible] sowohl mit derselben sich eingelassen haben sollte, um [illegible] Abwege zu verfallen. Aber die Hauptsache [illegible] durch einen äusseren Anstoss. Dieses Auftreten der Geschichte [illegible] Apostelfürsten und die Zerpflückung in einzelne Scenen [illegible] als die Anwendung von Opernscenen und [illegible] Kirchencantaten auf eine [illegible] biblische Personalgeschichte. So muss man sich die Entstehung dieser Abnormität erklären. Dass man sich nicht irrt, wenn man die ganze Gestalt des Werkes lediglich dem Componisten Benedict zuschreibt, ist durch eine Erklärung Chorley's [illegible] Deutlichkeit erhoben. Chorley, der bekannte [illegible] Musikkritiker am Londoner Athenäum, war ein gewandter Dichter [illegible] Texte, die Poesie der neueren englischen Cantaten, Pastorale, Oratorien etc. rühren zum Theil von ihm her, und bei seiner Stellung als Referent eines angesehenen Blattes wurde ihm von unsern componirenden Musikern doppelt [illegible] gemacht. Auch das in Frage stehende Oratorium wurde von ihm verfasst. Doch hören wir ihn selbst.

»Während meines [illegible] Lebens als Journalist und Kritiker vermied ich grundsätzlich [illegible] mit Angelegenheiten meiner eigenen Person zu behelligen. [illegible] Texte [illegible] Compositionen verfasst. [illegible] Worte [illegible] nach diesem Grundsatze angelegt. Ich habe [illegible] Werke [illegible] Gesangbuche [illegible] Absicht des Compon[isten] [illegible] das Ganze [illegible] Gestalt [illegible] Werke [illegible] Cantaten [illegible] Text [illegible] Componisten [illegible] mit meinem Freunde Henry Leslie [illegible] St. Petrus [illegible] Werk [illegible] Feste in Birmingham [illegible] Testbuch [illegible] Benedict [illegible] Composition [illegible] geschah schon im Anfang des vorigen Jahres. [illegible] gegen andere [illegible] Texte [illegible] Vorschlag gemacht [illegible] Theils des Oratoriums [illegible] Aufführung [illegible] Das [illegible] Wort von dem Oratorium [illegible] Birmingham [illegible] Neugierig [illegible] November [illegible] Benedict [illegible] Monate [illegible] England [illegible] Am 14 Januar dieses Jahres [illegible] Herr Benedict [illegible] des Mund an St. Petrus [illegible] Personen [illegible] Vorlagen [illegible] 13. Januar [illegible] Mittheilung des Herrn Benedict begleitet [illegible] Texte Änderungen,

Andeutungen und Zusätze zu machen, da er denselben durchaus [illegible] habe. Und dadurch [illegible] Angelegenheit [illegible] Änderungen [illegible] gemacht. Obwohl ich [illegible] Verfahren [illegible] meine Zusti[mmung] [illegible] Ich fühlte, dass [illegible] Vorgange gegenüber [illegible] Zurückhaltung [illegible] Kunst [illegible] Herrn Benedict [illegible] Angriffe [illegible] Oeffentlichkeit [illegible] Concert [illegible] der [illegible] Textgeber [illegible] Werke [illegible] Bedeutung [illegible] Manuscripten [illegible] Sängern und [illegible] Henry F. Chorley.«

Diese Kundgebung, der wohl noch mehrere folgen werden, ist recht [illegible] ich habe sie ganz [illegible] der Anfang [illegible] gehört, als ein Einfluss [illegible] bei Benedict auf der Hand liegt, ja seinen Abgang aus Chorley's Text recht [illegible] erklärt. Was Chorley über die Mischung [illegible] und profaner Worte sagt, so ist zwar richtig, dass [illegible] biblischer Text — wo er passend und möglich ist — [illegible] werden muss, aber doch nur für [illegible] Gebiet zur Geltung kommen kann. Händel [illegible] dessen die Geschichte und Schicksale einer einzelnen Person behandelt [illegible] ganz freies Gedicht. Dies ist gesagt mit [illegible] Anschauung dessen, was Chorley während seiner langen [illegible] Laufbahn in Sachen des Oratoriums [illegible] bedauert werden muss, dass er die [illegible] nicht bis zur Beantwortung [illegible] hat. Aber [illegible] Kopf- und [illegible] Theil. Die Musik liegt im Druck vor.*) [illegible] Sängern, und zwar diesen bestimmten Sängern, ist alles [illegible] die betreffenden Scenen oder Bilder [illegible] Instrumentalstücke [illegible] Orchesterstück soll den Abend am See Genezareth beschreiben [illegible] einen Morgen mit Sonnenaufgang an dem genannten See zu beschreiben [illegible] Und so überall [illegible] Bedeutungslosigkeit. [illegible] Herr Benedict [illegible] Chorley's Erklärung [illegible] Petrus [illegible] das Haupt der Apostel, jener glaubensstarke feste Mann [illegible] dem Heiland [illegible] in der wunderbaren Speisung [illegible] Glaubensstücke [illegible] der Kirche, die Stätte

*) [illegible] bei Novello, Ewer & Co. St. Peter Oratorio by J. Benedict [illegible] Preis 21 s. (7 Thlr.)

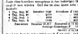
der Christgläubigen hat ein sehr schmerzliches Ende als [illegible] [illegible]. Was dergleichen nicht musikalischer Behandlung günstig ist, ist aber zu bezweifeln. [illegible] alttestamentlichen und der gebildeten Wirkung zu erhöhen Pläne und Wesen [illegible] [illegible] — wann wagte man sich denn an einen solchen Gegenstand? Also wunder des ganz modernen Jammer und Unverstand. — Die Aufführung war [illegible] bemerkt, der Freitag Morgen ist immer als Haupttag bei diesem Feste, wo das grösste der neuen Werke gegeben wird. Benedict's Opus ist die Länge eines grossen Oratoriums, es begann 11½ Uhr und währte bedeutend bis über drei hinaus. Trotzdem folgte noch das ganze Requiem von Mozart. Die Festgeber müssen sich also über die Länge des St. Cecilia geirrt haben, denn das Concert währte auf diese Weise bis gegen fünf Uhr. Die Einnahme entsprach nicht ganz der Zahl der Zuhörer, denn obwohl [illegible] mehr da waren als 1857 und erhöhte freiwillige Gaben gespendet wurden ([illegible] selbst von Arbeiten, z. B. von Arabella Goddard 21 Pfd. St. [illegible] Herrn Digby 31 Pfd. St.), blieb die Einnahme dennoch etwas hinter den früheren zurück. Für das Fest war übrigens gut gesorgt, gleich nach der Aufführung empfing die Zeitschrift *The Musical World* ein Telegramm über den glänzenden Succeses und die enthusiastische Zuhörerschaft.

[illegible] Samson nebst Erstaunen und, was in den Augen aller [illegible] schwerer wiegt, die Strapazen eines fast um das doppelte verlängerten Morgenconcerts [illegible] aber gerade das Gegentheil von dem, was sonst [illegible] pflegt. [illegible] dieses Tages war nicht etwa günstig oder gar schlecht, sondern einfach ganz ausserordentlich [illegible]. Was war es denn, was die Menge so besonders anzog? Nichts weiter, als Händels Samson, bekanntlich schon ein sehr altes Werk. Der aufmerksame Hörer fand hier reiche Gelegenheit, seine Erinnerungen an das [illegible] vorangegangenen Morgenconcert [illegible] und die [illegible] Neuheit auf eine richtige Kunstwaage zu legen. Es wäre leicht gewesen, auch an dem Samson fast wörtlich denselben Vorbehalt zu [illegible], wie er an Benedict's Oratorium in Tadel gesetzt wurde. [illegible] Samson kann man auf verschiedene Weise [illegible] [illegible] auch hier alle Componisten [illegible] Laufbahn des israelitischen Volkshelden schildern wollen, [illegible] falls die Freiheit genommen, aus der heraus zu nehmen, was ihm einer [illegible] musikalischen Behandlung günstig zu sein schien. Er hat [illegible] Einheit [illegible] getrieben, als das neue Oratorium [illegible] in demselben Falle gehabt haben würde. [illegible] Leben Samson's [illegible] die letzte Scene dargestellt ist, der passive Schluss eines wunderbar thatkräftigen Lebens. Sollte man für möglich halten, dass dieser geblendete [illegible] [illegible] mit welchem [illegible] Unterhaltung, führen [illegible] genügendes Interesse erwecken könnte, um ein ganzes Werk hindurch unsere Aufmerksamkeit zu fesseln? Und dennoch, welches Wunder! [illegible] als [illegible] Gestalt erscheint als die [illegible] [illegible], der nichts thut, verbannt Leben und Bewegung unter Freund und Feind [illegible] [illegible] gestaltet sich durch Allen, was ihn umgiebt, aus den [illegible] Charakterbildern, die je geschaffen [illegible]. Dagegen halte man den ganzen musikalischen Petrus, den Hampelmann, der zuerst von Christen und später von den Engeln abhängig ist, ein geborener Schwächling, von dem wir glauben sollen, dass er den [illegible] Christum verläugnen und wie ein Fels in [illegible] die Kirche stützen würde! Musikalische Charaktere [illegible] doch etwas anderes, als [illegible] berechnete Effecte.

und es ist ein Trost, dass Interesse mit den Aufgaben aller Mittel [illegible] Gebiete keine [illegible] bedeutende Leistung zu Stande zu bringen vermag. Man werfe [illegible] nicht wieder ein — wie so oft geschieht — es sei ungerecht das Neue und das Alte schlechthin zu vergleichen und das erste nach dem letzten abzuschätzen, ungerecht zu verlangen, die gegenwärtigen Componisten sollten es im Oratorium den alten gleichthun. Aber warum [illegible] sie es ihnen nicht [illegible] [illegible] hat man nicht oft genug hören müssen, das moderne Orchester biete ganz andere Hülfsmittel in der Farbengebung als das Alte zu Gebote [illegible]? Nun, wenn es [illegible] Hülfsmittel wirklich bietet, so benutzt man doch! [illegible] einmal, ob es denn [illegible] wohlgethan, mit Wälder und Charakter [illegible], wenn man statt der fast stereotyp einfachen Farben des [illegible] Gewänder [illegible] schillernde Seidenstoffe und dergleichen anlegt. Das ist es eben, was verlangt, was gefordert wird. Der Künstler soll [illegible] arbeiten, er soll sich bewusst sein, dass er Kunstgestalten zu schaffen hat. Was er denn schaffen will, ist seine Sache, aber dass er so schaffen muss und unter welchen Bedingungen — dies lerne er von den Alten, dies lerne er im Oratorium von Händel. Nichts wäre daher [illegible] als an diesem Alten als Maassstab [illegible] festzuhalten. Wir müssten selbst dann bei dieser [illegible] Forderung beharren, wenn auch das grosse Publikum das Meisterwerke der Vergangenheit [illegible] einmal [illegible] und durch starke Verlockung [illegible] in eine andere Bahn gelenkt werden sollte. Aber das scheint so bald noch nicht zu besorgen [illegible] hat dieses Fest aufs neue bewiesen. Welche musikalische Grössen [illegible] in den letzten hundert Jahren auf den Schauplatz getreten sein mögen, sobald Händel seine Leier stimmt, schweigt Alles.

Das vorige Fest [illegible] seinen acht Aufführungen verlief im Ganzen glänzend und hatte auch ein entsprechendes Resultat. Die Einnahme war noch etwas höher, als bei den besuchtesten der vorigen Feste in Birmingham. Zu einem gewissen Theile kann man die Ursache davon [illegible] gegenwärtigen Kriege erblicken, welcher ohne Zweifel Viele abgehalten hat, ihre gewöhnliche Reise nach dem Continent zu machen. Ohnehin ist es eine bekannte Thatsache, dass man beim Sturme sich in seiner [illegible] am wohlsten fühlt, [illegible] so auch ist es erklärlich, dass man mit einem gewissen Genugthuung sich zum Genusse [illegible] [illegible], während drüben unter zwei uns so nahe wohnenden und uns so innig verwandten Völkern der schrecklichste Krieg wüthet.

Um das pecuniäre Resultat übersehen zu können, theile ich die bekannt gewordene Aufstellung mit. Wie man daraus ersieht, fliesst dem Feste eine bedeutende Einnahme zu durch die Karten, welche die Vorstände des Festes (der diesjährige Präsident war der Earl of [illegible]) beziehen und durch die üblichen bedeutenden Schenkungen, von denen am ersten Tage allein über 1[illegible] Thlr. einliefen. Solche [illegible] Subsistenzen sind sehr erstaunlich, man sieht daraus aber zugleich, dass die Feste ohne dieselben wenigstens in dem bisherigen Glanze nicht möglich sein würden. Und das ist eben keine sehr erfreuliche Aussicht!



1. Tag, Aug. [illegible]	Besucher 4[illegible]	Einnahme £ 1[illegible]	0 0
[illegible] Tag, Aug. [illegible]	— [illegible]	— — 1[illegible]	1 [illegible]
[illegible] Tag, Sept. 1	— [illegible]	— — [illegible]	[illegible] 0
[illegible] Tag, Sept. [illegible]	— 1100	— — [illegible]	[illegible] [illegible]
Zusammen	Besucher 11,[illegible]	Einnahme £ 10,[illegible]	17 0
		Sonstige Einnahmen £ [illegible]	0 0
		Summa £ 11,[illegible]	[illegible] 0

Das letzte Fest im Jahre 1857 ergab £ 13,[illegible], und dies war die grösste Summe, welche bis dahin eingenommen war. Hoffen wir, dass das günstige pecuniäre Resultat auch in künstlerischer Hinsicht einen Fortschritt in Aussicht stellen werde.

ANZEIGER.

[311]

K. Musikschule in München.

Das Schuljahr 1873/74 beginnt am 1. Oktober [illegible] Diejenigen, welche an der k. Musikschule den Studien zu beginnen oder fortzusetzen wünschen, haben sich zur Vormerkung der Zulassung an diesem und dem darauffolgenden Tage zwischen 9 und 11 Uhr Vormittags und 3 bis 5 Uhr Nachmittags auf dem Secretariate (Odeonsgebäude II Stock) einzufinden und die zur Aufnahme nöthigen Zeugnisse vorzulegen.

An der oben bezeichneten Anstalt wird [illegible] Unterricht ertheilt in: Solo- und Chorgesang, Harmonie, Contrapunkt, Orgel, höheres Clavierspiel, Violine, Violoncell, Contrabass, Flöte, Hoboe, Fagott und Horn.

Prospecte [illegible] sind durch die Münchener Musikalienhandlungen zu [illegible]

München, den 14. September 1873.

Die königliche Hofmusikintendanz.

---

[311]

Neue Musikalien im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Beethoven, L. v., Sonaten für Pianoforte und Violine. Auszug für Pianoforte und Violoncell [illegible]
Nr. 1. C moll. Op. 30. Nr. 2. 1 Thlr. 21 Ngr.
— **Symphonien** Nr. [illegible] Partitur [illegible] Vol. I. Nr. [illegible] **Roth cartonnirt.** 1 Thlr.
Chopin, F., Walzer für Violine mit Pianofortebegleitung. Bearbeitet von [illegible] David.
Nr. 1. Op. 18. Esdur. 21 Ngr.
2. Op. 34. Nr. 1. Asdur. 20 Ngr.
3. Op. 34. Nr. 2. Amoll. 12½ Ngr.
4. Op. 34. Nr. 3. Fdur. 12½ Ngr.
Horn, A., Op. 11. Phantasie über Motive aus der Oper [illegible] für Pianoforte. 20 Ngr.
Krause, A., Op. 11. Zwei instructive Sonaten für Pfte. 11 Ngr.
Liszt, F., Missa quatuor vocum ad aequales [illegible] Orgue. Edition [illegible] 1 Thlr. 15 Ngr.
Lumbye, H. C., Fackeltanz für grosses Orchester, componirt zur Vermählungs-Feier [illegible]. Arrang. für das Pianoforte zu vier Händen. 20 Ngr.
Meister, Alte, Sammlung werthvoller Clavierstücke des 17. und 18. Jahrhunderts, herausgegeben von E. Pauer. **Zweiter Band.**
Nr. 21. **Händel, Georg Friedr.,** Capriccio in G dur. 7½ Ngr.
22. **Rameau, Jean Phil.,** La Livri. L'Agaçante. La Timide. 12½ Ngr.
23. **Loeilly, Jean Baptiste,** Suite in G moll. 15 Ngr.
24. **Rossi, Michel Angelo,** Andantino und Allegro. 7½ Ngr.
25. **Turini, Ferdinando, Presto.** [illegible] 10 Ngr.
Mendelssohn Bartholdy, F., Lieder und Gesänge. Für das Pianoforte übertragen von Carl Czerny. **Roth cartonnirt.** 2 Thlr.

Meyerbeer, G., Krönungsmarsch aus der Oper: Der Prophet. Ausg. [illegible] Pfte. zu 4 Händen und 2 [illegible] 12½ Ngr.
Mozart, W. A., Concert Nr. 2. Adur. Für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Neue Ausgabe. Revidirt von Carl Reinecke. 1 Thlr. 12½ Ngr.
— dasselbe für das Pianoforte allein. 1 Thlr. 1 Ngr.
Onslow, G., Op. 7. Toccata [illegible] Edition nouvelle. 11 Ngr.
Remann, R., Op. 21. Wandlungen. Eine Tondichtung für das Pianoforte. 1 Thlr.
Reinecke, Carl, Op. 87. Cadenzen zu classischen Pfte.-Concerten.
Nr. 9. Zu Beethoven's Concert Nr. 1. Zum ersten Satze. Geh. 7½ Ngr.
10. Zu Beethoven's Concert Nr. 1. Zum letzten Satze. Geh. 5 Ngr.
— Op. 94. **La belle Griseldis.** Impromptu für 2 Pianoforte [illegible]. Arrang. für das Pianoforte zu 4 Händen. 1 Thlr. 11 Ngr.
Schubert, Franz, Op. 143. Fünfte grosse Sonate. 15 Ngr.
— **Symphonie** [illegible] C dur. [illegible] Andante [illegible] 1 [illegible] zu 4 Händen. 21 Ngr. Scherzo. [illegible] für das Pianoforte zu zwei Händen. 11 Ngr. Dasselbe [illegible] zu vier Händen. 11 Ngr.
Weyermann, H., Op. 11. 6 Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.
Nr. 1. *Erinnerung:* Wild verwachsen dunkle Fichten.
2. *Der schwere Abend:* Die dunklen Wolken hingen.
3. *An die Entfernte:* Diese Rose pflück' ich hier.
4. *An die Entfernte:* Rosen flechten nicht [illegible]
5. *Meine Rose:* Dem holden [illegible]
6. Wie auf [illegible] die dunklen Augen.

---

[312] Im Verlag der Unterzeichneten erschien soeben:

Krieg und Frieden

Cantate für Männerchor und Orchester

von **J. Zech.** Op. 42.

Sr. Majestät dem Könige Wilhelm gewidmet.

Preis: Orchesterpartitur [illegible]
Chorstimmen 1⅔ Thlr.

Clavierauszug erscheint demnächst. Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.

Praeger & Meier in Bremen.

---

[313] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drei

CLAVIERSTÜCKE

von

Franz Schubert.

Nr. 1, 2, 3 à 20 Ngr.

---

[314] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

AVE MARIA

für

Sopran-Solo und weiblichen Chor

aus der unvollendeten Oper

„Loreley"

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 98. Nr. 2.

Nr. 25 der nachgelassenen Werke.

Partitur Pr. 15 Ngr. **Clavierauszug** 15 Ngr.
Orchesterstimmen 15 Ngr. **Chorstimmen:** Sopran I, II à 1½ Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 28. September 1870. Nr. 39. V. Jahrgang.

Inhalt: Anzeigen und Beurtheilungen. — Händel's Psalmen. — Musikalisches aus dem Briefwechsel von Mary Granville (Fortsetzung). — Die Aufführung zu Freiburg im Breisgau am 8. und 9. Mai 1770. — Anzeigen.

Anzeigen und Beurtheilungen.

20 Ländler für Pianoforte zu zwei Händen von **Franz Schubert.** Nachgelassenes Werk. Wien 1869, bei J. P. Gotthard. Preis 17½ Sgr.

20 Ländler für Pianoforte zu vier Händen von **Franz Schubert.** Nachgelassenes Werk. Wien 1869, bei J. P. Gotthard. Preis 27½ Sgr.

Beide Hefte enthalten dieselben Tonstücke. Die zu Grunde liegende Originalhandschrift besitzt Herr Johannes Brahms; dieselbe enthält die ersten sechzehn Nummern zweihändig, die letzten vier aber in vierhändiger Einrichtung. In der vorstehenden Ausgabe sind nun die 16 zweihändigen Stücke ergänzt für vier Hände, und die 4 vierhändigen auch für zwei Hände spielbar gemacht. So kann man diese anspruchslosen Tonstücke in beiden Formen geniessen. Die 20 Ländler werden auch ohne unsere Empfehlung die weiteste Verbreitung finden, um so mehr, da die übrigen Tänze Schubert's ihnen längst allenthalben eine Heimstätte bereitet haben. Sie sind von der kürzesten Fassung, nämlich in zwei Theilen von je 8 Takten; nur Nr. 6 bis 10 und Nr. 17 zwölf Takte in dem zweiten Reprise. Also fast ganz wie die Deutschen Tänze und Ecossaisen Op. 33. Irgendwie grossangelegte und weitausgeführte Tanzstücke muss man hier nicht erwarten, aber fast in jedem dieser kleinen Ländler begegnet man einigen Zügen, welche die Stücke musikalisch über eine bloße Tanzmusik erheben, und es das Theil verleiht an ihnen derselben die feine musikalische Individualität Schubert's. Es sind besondere Einfälle und Wendungen darin, auf die ein Tanzcomponist von dem gewöhnlichen Schlage kaum lebtage nicht kommen würde, weil immer oben und dieselben nicht melodischen, sondern harmonischen Natur. Man kann nun sagen, dass diese Eigenart Schubert's zugleich einen Mangel einschliesst. Seine Individualität tritt in einem Grade hervor, dass sie zur Subjectivität wird: seine Tanzstücke sind weniger Tänze als Tanzpoesien. Gewiss ist damit ein grosses Lob über sie ausgesprochen, doch muss man darin zugleich auch die Erklärung suchen, warum Schubert bei der verschwenderischen Fülle der Tanzgedanken, welche in so vielen verschiedenen Tonsätzen ausgestreut sind, und bei der entschiedensten Begabung für dieses Fach dennoch nicht einen einzigen Tanz geschaffen hat, welcher als Schubert's Walzer, Ecossaise oder Ländler (oder wie sonst der Name lauten mag) durch alle Kreise der tanzenden Welt die Runde gemacht hätte. Wenn man ihren Sätzen schreibt mit zwei Reprisen von je acht, zwölf oder sechzehn Takten — warum entsprach man sich der Erscheinung dieser festen knappen Form, wenn es nicht geschieht, um daran anzuzeigen, wenn diese Form vorhanden ist, Tanzbarkeit? Diese wird man Schubert's Stücken keineswegs absprechen wollen, so wie Fachmann gehingt es zu wissen, was der Tanz erfordert; aber jene ermunterte Tanzlustigkeit, welche wie ein lebensprudelnder Quell die Menge zu rauschender Freude erweckt, besitzen sie nicht. Daher giebt es Tänze von Schubert, schöne, sehr schöne Tänze, aber keinen Tanz.

Allen Zwei- und Vierhändern diese Hefte hiermit bestens empfehlend, statten wir dem Verleger noch besonders unsern Dank dafür ab, dass er es gewagt hat, die Jahreszahl der Herausgabe auf den Titel zu setzen. Nun weiss man später doch, dass dieses Nachlasswerk Schubert's 1869 erschienen ist, ohne in Katalogen und Musikzeitungen einen halben Tag danach suchen zu müssen. Ist denn jetzigen Unsinn diese fast ein Wagniss zu nennen. Aber schadet das dem Verkaufe im geringsten? und sollte nicht, was sich hier als ungefährlich herausstellt, auch bei allen übrigen Musikpublicationen ohne irgend welchen Nachtheil sein? Hat der Musikhandel den herrschenden Missbrauch bisher nicht so dahrum, erst einmal überwunden, so wird man ähnlich das, was heute jeder achtsamere Mund verlangen muss, für eine wesentliche und nothwendige Geschäftsmaxime ausgeben, als eine einfache Lächerlichkeit ansehen.

Weil wir doch einmal den Tanzcomponisten Schubert vor uns haben, sei hier gleich die neue Ausgabe der früheren Tänze angezeigt, welche der Originalverleger ebenfalls im Jahre 1862 davon veranstaltete.

Franz Schubert. Tänze. Neue wohlfeile Ausgabe. Wien, Carl Haslinger qm. Tobias.

Op. 33. Deutsche Tänze und Ecossaisen. Zweihändig 8 Sgr. vierhändig (arrangirt von Ed. Hauck) 10 Sgr.

Op. 77. Valses nobles. Zweihändig 8 Sgr., vierhändig (von Carl Gelsch arrangirt) 10 Sgr.

Op. 91. Grätzer Walzer. Zweihändig 8 Sgr., vierhändig (von C. [illegible]) 10 Sgr.

Die Ausgabe ist preiswürdig und handlich. Dass der Wiener Notenstich der früheren Eleganz nicht gleichkommt, wussten wir schon. Der Titel sind nicht auf Stein gezeichnet, sondern in Zink gravirt. Wenn der Verleger statt dessen die Musik auf Zink stechen liesse und bei dieser Gelegenheit zugleich einigen altmodischen Noten-

stempeln den Laufpass gebe, so würde es mit einem Male einen noch klareren, dennoch feinen und zugleich eleganten Stich erhalten. Aber der Notenstich ist in Wien, wie in London und Paris, in den Händen kleiner Handwerker, die sich in der Beschaffung des Werkzeuges nie über das Allernothdürftigste versteigen können. — Auch auf dem Titel dieser Schubert-Ausgabe fällt uns eine Jahreszahl angenehm ins Auge — und was ist? »Medaille London 1862«. Das ist denn allerdings am anderen Orte, wie der Müller sagte. Sollte eben »1862« in handelspolitischer Hinsicht nun wirklich schädlicher sein, als »Medaille 1862«? Man bittet um geneigtes Nachdenken.

Da erhalten wie zum Beispiel gleichzeitig mit obigen Ländlern von demselben Verleger eine eigne Composition ähnlicher Art

16 Stücke in Tanzform für Pianoforte zu zwei Händen componirt von **J. P. Gotthard.** Op. 58. Wien bei J. P. Gotthard. Preis 17½ Ngr.

Die Opuszahl ist, wie man sieht, hiermit bereits auf 58 gestiegen, der Verlagsnummer Gotthard's hat aber mit diesem Hefte erst 15 erreicht. Der Componist, als solcher schon in weiteren Kreisen bekannt, hatte damals soeben erst eine neue Musikhandlung in Wien eingerichtet und nebst Anderem auch seine 40 tanzgeformte Stücke als Verlagsartikel in die Welt gesandt. Wie wünschen demselben von gewiss das Beste, was wir unter bewandten Umständen wünschen können, wenn wir die Hoffnung aussprechen, seine neue Thätigkeit als Verleger und Musikhändler in Wien möge ihn so sehr in Anspruch nehmen, dass er dadurch gezwungen werde, den Componisten an den Nagel zu hängen, denn der bisherige Wiener Musikhandel war den Bedürfnissen einer Grossstadt, namentlich einer musikalischen Grossstadt, so wenig angemessen, dass man dreist behaupten darf, mit sämmtlichen nord- und mitteldeutschen Provinzialhauptstädten (selbst mit Orten wie Magdeburg, Braunschweig, Gotha etc.) sei es in dieser Hinsicht besser bestellt. Der Musikhandel hat jetzt aber, gleich den Concerten, für die musikalische Cultur eine grössere Bedeutung als vor Zeiten, und erscheint uns so wichtig, Wien hierin auf gleichen Fuss gebracht zu sehen mit den besten deutschen Orten,*) dass die Hingabe musikalischer Intelligenz für einen solchen Zweck kein Verlust, sondern ein grosser wirklicher Gewinn ist. Um von dem Gesagten die Anwendung zu machen, so wird der Componist Gotthard, nachdem er Musikverleger geworden, eine Frau genommen, einen lebhaften Geschäftsbetrieb zu verwalten hat etc., wohl nach wie vor derartige Tänze improvisiren, aber schwerlich Musse finden dieselben zu Papier zu bringen, für grössere Compositionen gewiss noch weniger. Die Jahreszahl 1862 auf dem Titel würde uns zugleich einen chronologischen Anhalt sein für den Uebergang des Autors aus dem Lager der schaffenden in das der verkaufenden Musiker, und so kann die Jahreszahl nicht nur auf dem kürzesten Wege die musikalische Bibliographie sicher stellen, sondern in hundert Fällen auch noch mehr oder weniger wichtige Kunstnachrichten liefern helfen. Um einen einfachen Bildschnitt herzustellen ist nichts weiter nöthig, als dass die intelligenteren unter den Verlegern nur einmal den Entschluss fassen, ihn nicht länger zu vernachlässigen zu wollen.

*) In Süddeutschland scheint es mit dem Musikhandel überhaupt nicht zum Besten bestellt zu sein. Wie es in Stuttgart aussieht, wissen wir nicht, aber aus München bis jetzt wir von einer Seite, dass man dort auf 50 procentigen Musikalien-Wechsel abonnirt ist.

Obigen Gebinde von 16 Stücken in Tanzform ist mehr als eine Nummernfolge, es ist eine zusammenhängende, das Tonleitern durchlaufende Reihe, welche in F-dur beginnt und mit demselben Satze als No. 16 in derselben Tonart schliesst. Wie schon der Titel besagt, haben wir hier weniger wirkliche Tänze als Stimmungsscenen in Tanzformen, die durchweg sehr glücklich getroffen sind. Die meisten sind originale und allerdings concinn, doch nicht mehr so vollgehaltig und daher nicht so günstig, als die Tänze Schubert's. Zu teuer, sie sind so rauschend und stürmisch, leiten daher die Musik leicht in Lärm und Trommelei. Der erweiterte Mechanismus unserer Instrumente (bei ein Uebriges durch Pedalnoten, Octavengepolter u. dgl., was die stärkere Würze der Chromatik hervorruft, — alles auf Kosten des Klanggehaltes und fein entwickelter Melodie. Von der Sinnigkeit Schubert's wird man daher selbst bei denen, welche ihn nachahmen und nachahmen, nicht viel finden. Die Zeiten sind eben andere und auch die Kunst ist ihnen unterthan, ob sie es sein sollte, ist eine andere Frage, die wir hier unerörtert lassen. Wenn wir also in dem bezeichneten Nachlasswerke Schubert's mehr Gehalt finden als es auch in diesen 16 Stücken, so sind wir doch weit entfernt, dasselbe in Form und Gehalt schlechtweg als ein Meisterwerk hinzustellen. Etwas so Barockes, wie der Schluss des achten Schubert'schen Ländlers (der in seinem ersten Theile so hübsch ist und sich so natürlich gesteigert und dann so überraschend entschwingt)

findet sich aber bei Gotthard nicht. Was sein Tongebende beim ungeübten Durchspielen als etwas überflüssig erscheinen lässt, ist hauptsächlich dadurch verschuldet, dass die Dominanten zur Verwendung gekommen sind. Hätte ein kraftvoller Mollsatz den Uebergang von den Dur- zu den Kreuztonarten vermittelt, so würde ein erwünschter Contrast erzielt und bei dem gleichbleibenden Anfange und Schlusse die Monotonie uns nie so fühlbar geworden sein.

Classische Studien für das Piano-Forte. Aus Meisterwerken ausgewählt und zum richtigen Verständnisse mit Vortragszeichen und Fingersatz versehen. Begonnen von **J. Fischhof,** fortgesetzt von **L. A. Zellner.** Wien, Carl Haslinger. Heft 13—17. Preis à Heft 72 kr. ö. W.

Weitere fünf Hefte einer Sammlung, wie deren viele existiren, unter denen diese aber eine der frühesten war. Die 5 Hefte enthalten ein Stück vom älteren Georg Muffat, zwei Stücke von Gottlieb Muffat, eine Fuge von Pachelbel, eine Canzone von Händel, ein Rondeau von Couperin, Passepied und Sarabande von Bach und ein Allegro von Kuhberger. Das Vorsatz, dergleichen so herzurichten, dass der Spieler möglichst bequem und sicher in das Verständniss dieser älteren Claviermusik eingeführt werde, ist an sich gewiss löblich; aber man sollte nicht vergessen, dass der Ausführung desselben sehr enge Grenzen gesteckt sind. Vortragszeichen und Fingersatz sollen eher hier zum richtigen Verständnisse verhelfen. Wie es der

Fingersatz? was hat dies mit dem richtigen Verständnisse zu thun? Wir meinten bisher, er diene lediglich zu einer richtigen technischen Ausführung. Der Herausgeber muss derselben Meinung sein, denn in Heft 12, 13, 14 und 17 ist nichts von Fingersatz zu entdecken; derselbe befindet sich in der That nur bei den drei Stücken von Händel und Bach. Ist das Bezeichnetsein oder Nachlässigkeit? jedenfalls stimmt es nicht zu dem, was der Titel verheisst. Denn dass gerade Bach's und Händel's Stücke so dunkel sein und dadurch leichter werden sollten, dass sie durch zwischen gedruckte Ziffern unleserlich gemacht wurden, können wir doch nicht glauben.

So der Ziffern beraubt, bleiben uns als einzige Leitsterne nur noch die »Vortragszeichen«. Umfang und Bedeutung derselben müssen wir uns daher etwas näher ansehen. Das 13. Heft bietet drei Stücke aus der sechsten Suite (wenn man diese Gebäude so nennen will) in Muffat's *Componimenti musicali per il Cembalo*, was der Herausgeber wohl hätte andeuten können. Das erste Stück nennt Muffat »Fantaisie« und Herr Zellner danach »Fantasia«, was immerhin dasselbe ist. Wir gehen zu der Musik. Schon bei dem zweiten Viertel des ersten Taktes begegnen wir einer Verzierung, von welcher Muffat's Musik übervoll

ist, nämlich [Notenbeispiel] was so [Notenbeispiel]

zu spielen ist. Herr Z. setzt dafür, hier und überall, die Figur ohne Strich und zugleich ohne Kreuz, was dann nach Muffat's eigner Erklärung folgendermassen ausgeführt

werden müsste [Notenbeispiel] Abgesehen davon,

dass dieses schon an sich widersinnig ist, versuche nur Jemand, es voraus herauszubringen. Im zweiten Takte erscheint dasselbe Zeichen zweimal, im dritten und vierten je einmal; aber der Herausgeber hat sie sämmtlich gestrichen, dagegen die beiden Mordenten des fünften Taktes beibehalten, obwohl die genau entsprechenden des dritten fehlen. Und so geht es fort, ziemlich planlos. Wir lassen also die Manieren und Zeichen aus den Noten; vielleicht ist die Musik selbst unangetastet geblieben.

Die beiden ersten Takte sind fast so wie bei Muffat; auch sind nirgends verständniseröffnende Vortragszeichen zu bemerken. Bei dem Uebergange des zweiten Taktes in den dritten wechseln bei Muffat die Schlüssel:

[Notenbeispiel]

Die im Tenorschlüssel stehenden Noten und Zeichen sind so zu executiren:

[Notenbeispiel]

(Arpeggio von unten). Nun vergleiche man, was Hr. Zellner daraus gemacht hat:

[Notenbeispiel]

Zunächst ist also der ganze Tenor eine Octave höher in den Sopran verlegt. So handwerksmässig unbeholfen hätte Muffat in seinem Leben nicht schreiben können, der schöne Fluss seiner Stimmführung und die überaus angenehme Wirkung durch die sich abwechselnde Harmonie sind dadurch von Grund aus zerstört. Zugleich auch der naturgemässe Fortgang, der jetzt ganz plump und unmotivirt in die Thür fällt.

[Notenbeispiel] Die Manier der drei Punkte mit einem schrägen Strich darüber übersetzt der Herausgeber nach Gutdünken in drei Noten, deren Verzierung zu erlehren wir ungleich gewinnen. Noch erstaunlicher sind die vier Achtel, in welche Muffat's Arpeggio umgewandelt ist. Das Zeichen bedeutet ja nach Muffat's eigner Erklärung nichts als ein Arpeggio von unten

[Notenbeispiel] Welch eine Musik entsteht nun aus alle dem! Vortragszeichen sind hier so wenig zugesetzt, dass sogar Muffat's Staccato bei den letzten Bassnoten noch weggelassen ist. Alles unmöglich zum richtigen Verständnisse. Nachgerade geht uns allerdings ein Licht auf, aber ein anderes als der Herausgeber hat anzünden wollen.

(Fortsetzung folgt.)

Händel's Passion.

☐ Der Verfasser von »Händel's Passion« noch einmal« in Nr. 37 veranlasst uns zu einigen Worten der Erwiderung. Vor allem findet gewiss jeder Verehrer Händel's die von dem Einsender vorgenommene Reinigung des Textes sehr anerkennlich und so sehen auch wir der Veröffentlichung desselben mit Freuden und grossem Interesse entgegen. Was er aber über die Vergleichung der Brockesschen Passionen mit der Händel'schen sagt, verräth, dass er theilweise noch von dem Vorurtheil beherrscht ist, welches sich zu Ungunsten des einen Meisters, mag nun diese Parteinahme thörig oder lieberlich sein, an mehreren Orten so festgesetzt hat, dass das Publikum bisher selten etwas von ihm zu hören bekommt, worunter dann »jeder wahre Kenner beider Meisters leiden muss«. An Bach's Passionen wollte die Besprechung in Nr. 34 keine schädliche Kritik üben, sondern auf gewisse Vorzüge aufmerksam machen, welche Händel's Werk vor jenen zu haben scheint, als da sind grössere Einheit der Planes, mehr Ebenmaass der Theile, reichere Entfaltung der Charaktere, wärmere Sprache der Empfindung — Eigenschaften, welche mit dem Namen Händel gleichsam unzertrennlich verbunden sind. Dass sich in der Passion noch nicht das eigentliche Genius Händel's in voller Entfaltung zeigen können, da er bis 1716 nur wenig kirchliche Musik geschrieben habe, wird man im Hinblick auf das 1713 erschienene Utrechter Tedeum und Jubilate, welche wohl von keiner Bach'schen Composition an mächtiger Wirkung überboten werden, nicht zugeben; noch weniger wird man die dem Händel'schen Werk

angewiesenen Stellung in der Mitte von Grauns Tod Jesu und den Passionen Bachs der wahren Grösse derselben entsprechend finden, wo entspricht nicht einmal der [illegible] Stellung, welche dem Werke gebührt. Das Factum der Aufführung von Händels Passion in Stuttgart war dem Schreiber dieser Zeilen unbekannt geblieben; er freut sich umsomehr seine Beschwerde widerlegt zu sehen, dass sie gänzlich ignorirt werden. Würde eine solche von einem mit Händels Geist vertrauten Manne, der den besseren Text benutzte, wiederholt, dann dürfte gewiss gleich darauf Johannes oder Matthäus Passion folgen oder kurz vorhergehen, um den Genuss jener zu verstärken und die richtige Beurtheilung zu erschweren; vielmehr müssten dann die grossen Ergebnisse beider Meister einem gebildeten und aufnahmfähigen Hörerkreise zugänglicher werden, als sie es bisher sein konnten.

Musikalisches aus dem Briefwechsel

von Mary Granville.

(Fortsetzung.)

(1724 Dec 10.) Die Oper Artaxerxes wird von den meisten gern gehört. Es sind einige sehr hübsche Sachen darin. Viel der besten Gesänge daraus habe ich mir bestellt (bei dem Copysten wahrscheinlich). Sobald ich sie habe, copire ich sie und schicke sie an Mrs. Carter. Eingeschlossen ist eine Arie aus Händels Tamerlano, welche ein Favoritstück ist. Maskeraden werden erst nach Weihnacht sein. Ich habe Brandbrief einige derselben zu besuchen; doch an einer einzigen werde ich genug haben. Ich ging ins Theater um die Oper Dioclesian (in englischer Sprache) zu sehen. Fand mich aber sehr getäuscht, denn anstatt Purcells Musik, welche ich erwartet hatte, hörte ich eine andere von Pepusch [Pepusch], mein Aerger darüber war gross. In meinem Leben wurde ich doch nichts so ermüdet. Die Darsteller waren Mrs. Barbier, Mrs. Chambers, eine Schülerin aus der Magpuette [Pepuschs Frau], Legard und der alte Leveridge. Der Director hat versprochen dem Publikum viel Schönes in seinem neuen Theater [in Lincolns Inn Fields] diesen Winter. — In einem der Säle des Opernhauses im Haymarket ist eine grosse Brücke ausgestellt und niemand kann sie sehen ohne einer Guinea zu zahlen bekommen; es ist dies der Tempel Salomons*; aber es ist so viel Geld für mich, um es mir anzusehen [illegible], welches dem einstigen Original vielleicht nicht ähnlicher ist, als der St. Peterskirche in Rom.

(1725 Febr 6.) Ich werde unterbrochen durch Lady Peyton und ihre Töchter, welche mich besuchen, um mich zu einem neuen Spiele mitzunehmen; es ist eine neue Art der Dame halte [illegible] (es [illegible] Fischbeck, man nennt dem Spieler nach dem Fischbeck), es ist das vollständigste seiner Art, was ich jemals sah. Die Uhr spielt 14 solche mit solcher Genauigkeit, als ob man ein Concert hörte. Der Preis ist £ 800. Der Mann hatte Hoffnung sein Werk an den König zu verkaufen für den Prinzen Friedrich.

(1725 Aug 21.) Frau Sandoni, die frühere Cuzzoni, ist von einer Tochter entbunden; es war eine grosse Bestürzung, dass es nicht ein Sohn war. Söhne und Erben grosser Häuser sollten nicht mehr in der Mode sein, wenn es solchen Familien gar einfällt [illegible] zu sein bei der Ankunft einer Tochter, wahrlich es ist ein Jammer, dass der hohe Name und die edle Familie der Sandonis nun erlöschen soll. Im Augenblick sah sie zu Bette liegend sang sie: Lo sperar[illegible], ein Lied aus Händels Otone. Er [Sandoni, ihr Mann, zweiter Cembalist in Händels Orchester] hat sich in grosse Ausgaben gestürzt wegen der Wochenbetten, um diesem thörichten zerbrechlichen Kreaturen zu gefallen; unter andern Habseligkeiten hat er sich mehr als einen Spiegel für das Kind gekauft und eine schwere [illegible] für seine Frau, um ein Ende ihres Monats Besuche zu empfangen. Kurzum, man spricht mehr von ihr, als jemals von der Prinzessin von Wales, wenn sie in gleichen Umständen war.**)

(1726 Nov 27.) Am letzten Sonnabend war ich in der Oper Camillo (von Marc' Antonio Bononcini) mit Lady Carteret und ihrer Tochter, die sehr schön war. An jenem Morgen wurde ich durch die Cuzzoni unterhalten. O wie reizend! wie sehr wünschte ich, dass alle, die ich mag und liebe, in jenem Moment bei mir sein möchten; meine Sinne waren entzückt durch Harmonie. Man sagt, wir werden in einigen Tagen wieder Opern haben, aber ich glaube Madam Sandoni und die Faustina haben noch eben ihre Rollen noch nicht festig [illegible]. Alles wie gesagt ich war in der Oper Camilla; sie wurde im Schauspielhause in Lincolns Inn aufgeführt durch Mrs Chambers, Mrs Barbiere, Mrs Fletcher, Signora Rocketti, Mr Leveridge und Mr Legard. Ich kann nicht sagen, dass ich sehr viel Vergnügen daran hatte. Ich kenne sie nur aus alter Bekanntschaft, aber man muss sagen, dass nicht viele Gesänge darin sind, die besser wären als Balladen.

(1727 Jan 26.) Heute speisen hier Lord und Lady Fitzwilliam nebst der [illegible] Faustina, welche die angenehmste Person in der Welt ist (den Lord Mayor ausgenommen) und unsere Sinne durch ihre wundervolle Stimme entzücken wird. O dass du Engel hättest! Frau Augle ist überglücklich, dass sie einmal wieder im theuren London lebt, und dass sie Händels Oper, von der gestern die Hauptprobe war (Admeto), durch Faustina, Cuzzoni und Senesino hat aufführen hören. [illegible] von Steinen. Um ihre Freude noch zu erhöhen, hat ihr Jemand einen Knecht und einen kleinen bildernen St. Anton geschenkt; ich beabsichtige sie um Schwein zu kaufen und durch den Diener zusenden; denn der Heilige ist doch nichts ohne sein Ferkel. Sie hat auch Dir gesagt, die Goldfische sind klein und [illegible], das Kind soll nächsten Sonntag getauft werden. Fräulein Legh hat mehrere bei Bentinck [Lord Baltimore] verlobt, und man sagt, er sei der reizendste Mann in der Welt; er liebte Händel und erschnappte dadurch ihr Herz sofort.

(1727, Nov 11.) Ich war gestern in der Probe der neuen Händelschen Oper, genannt Richard der erste; sie ist köstlich. Letzten Mittwoch wurde im Gasthaus zur Krone das Jahresessen zu Ehren der hl. Cäcilia gegeben. Bononcini spielte die erste Violine, und jedermann sagte, er übertraf alle [illegible], selbst seinen Meister Geminiani. Senesino, Cuzzoni und Faustina sangen dort einige ihrer besten Arien aus verschiedenen Opern, und das Ganze übertraf weit irgend eine Oper.

(1728 Jan 19.) Gestern**) war ich in der Probe der neuen Oper [Siroe] von Händel componirt. Ich mag sie ausserordentlich gern leiden, aber der Geschmack der Stadt ist so verdorben, dass nichts gefällt, was nicht burlesk ist. Des Bettler's Oper [ein Schauspiel mit Balladen von Gay] triumphirt gegenwärtig ganz und gar über die italienische. Ich habe sie bis jetzt noch nicht gesehen, aber alle, die sie gesehen haben, sagen, dass sie sehr komisch und voller Humor ist. Die Gesänge werden bald erscheinen, dann sende ich sie Dir. — Morgen gehe ich vielleicht wieder hin, um die [illegible] Ka-

*) Es war dies die berühmte Thon[illegible], welche 1692 für die Hamburger Oper »Die Zerstörung Jerusalems« angefertigt und später an einen Engländer verkauft wurde.

*) Die Sängerin Cuzzoni ermordete später ihren Mann und starb im grössten Elend.

**) Der Brief ist vom 19. Jan. und Händels Siroe wurde erst am 5. Februar in der Composition beendet und am 17. Februar zuerst aufgeführt. Hiernach hat Mary Granville diesen Brief nach und nach geschrieben, ihr »gestern« bedeutet also nicht den 18. Januar, sondern einen etwa drei Wochen späteren Tag.

prinzen den Julius Cäsar aufführen zu sehen; es ist aus dem Kopfe und der Königin bestellt. Die Aufführung findet in dem kleinen Haymarket-Theater dem Opernhause gegenüber statt. Julius Cäsar wird durch Lord Danby gegeben, Mark Antonius durch Harry Roberts. Bruder der junge Ley (Sohn von Lord Kenmore) denn so übernimmt es, Cassius mit Lord Mild, ein Sohn des Herzogs von Dorset; ein frühsches Geschöpf. Portia und Octavius sind seine beiden Brüder.

[1723, Februar 20.] Die Oper wird diesen Winter nicht abdanken. Ich wünschte ich wäre ein Dichter, würdig der Ehre ihren Grabgesang zu schreiben. Ich bin überzeugt, dass die Engländer, möge werden umgenommen, keinen wirklichen Geschmack für Musik haben; denn wenn sie einen solchen besässen, könnten sie unmöglich einen so vollkommenen Kunstgenuss preisgeben für einen Kobel von Balladensängern. Ich bin so empfindlich darüber, dass ich alle Geduld verliere.

[1728, März 12.] Ich denke ich werde heut Abend in die Oper gehen. Ich habe Lady Sunderland fragen lassen, ob sie in ihrer Loge noch Raum hat. Morgen früh ist die Probe einer neuen Oper. Ich habe noch nichts darüber gehört weder ihren Werth noch Namen nicht kann.*) Die letzte [Siroe] ist eine reizende Musik, aber wegen der Bettler-Oper ganz vernachlässigt.

[1728, März 14.] Ich wünsche dass ihr die Bettler-Oper in Gloucester aufführen möget; die Kirche ausgenommen, selbst ihr es ein lustspiel singet, wenn ihr Bach einladet es der vornehmen Welt zu gefallen. Letzten Dienstag war ich mit dem Stab in der Bettler-Oper; es war milde und genussreich, es gab mir ausserordentliches Vergnügen und bei jeder entzückenden Stelle dachte ich an Dich.

[1728, März 26.] Ich wünsche dass Du den Plan vereinigst dort in Gloucester die Bettler-Oper aufzuführen; aber Du musst dann warten, bis ich im Hinch hinüber komme, denn die Rolle der Frau Slamekin nehme ich haben.**) Mit der italienischen Oper hat es sich in den letzten vierzehn Tagen etwas gebessert; sie sind jetzt mehr besucht, als den ganzen Winter über der Fall gewesen ist.

[1728, Mai 16.] Herr Bononcini ist soeben von Dublin [wo er Musikdirector war] angekommen. Es sind im Ganzen nur noch vier Opernvorstellungen — und dann Lebewohl zu einer Art Harmonie für immer und ewig! Senesino und Faustina haben sich für nächsten Winter und den Carneval in Turin und Venedig verbunden. Nächsten Mittwoch giebt der Herzog von Norfolk eine Maskerade, es geht ausserordentlich lang her und man nennt die Masken überhaupt; Jeder nennt das Haus voll Lust.

Am 21. Nov. 1728 schreibt Lord Lansdowne an seine Nichte Mary Granville von Paris aus: Man erzählt mir, dass hier unlängst zwei italienische Sängerinnen angelangt sind, welche der Comtesse in der Stimme gleichen und alle Welt an Schönheit übertreffen. Es ist hier ein italienisches Concert eingerichtet durch Subscription der Engländer Personen, welche Geschmack für die italienische Musik haben, zweimal in der Woche zur Aufführung. Ausser den Subscribenten wird Niemand zugelassen, deshalb kann ich aus eigenem Anhören Dir nichts darüber sagen; nur aus Erzählungen weiss ich, dass sie beim Anfange grössten Erfolg gehabt haben.

[M. Granville an ihre Schwester. 1729, Febr. 25.] Letzten Donnerstag war eine Maskerade im Opernhause: aber ich habe nichts darüber gehört. Nun scheint dieser Art Unterhaltung nur aufgehoben zu sein. — Die Subscription für die italienische Oper für nächsten Winter geht gut von Statten, worüber alle musikalischen Menschen sehr erfreut sind.

[1729, Ende November.*)] Der Sänger Bernacchi hat einen grossen Umfang, seine Stimme ist klar und schmelzend, aber nicht so süss wie die des Senesino, doch seine Singart besser; seine Figur ist aber nicht so gut, denn er ist so dick wie ein spanischer Mönch. Fabri hat eine süsse klare und feste Tenorstimme aber nicht stark genug für die Bühne, wie ich fürchte; er singt wie ein Gentleman ohne Grimassen zu schneiden, und seine Manieren sind sehr angenehm; er ist der bedeutendste Musiker (*the greatest master of musick*) der jemals auf der Bühne trat. Der dritte ist der Bass [Riemschneider aus Hamburg], eine sehr gute deutsche Stimme ohne alle Rauheit. La Strada ist die erste Sängerin. Ihre Stimme ist ohne Ausnahme gut, ihre Manier vollkommen, aber ihre Gestalt sehr unbequem und sie macht abscheuliche Mundstellungen. Die Merighi ist die nächste nach ihr. Ihre Stimme ist weder ausserordentlich gut oder schlecht, sie ist erblickt und hat eine sehr angenehme Gestalt und ein leidliches Gesicht; sie scheint so gegen Vierzig alt zu sein; sie singt leicht und angenehm. Die letzte ist Bertoli, sie hat weder Stimme, noch Ohren, noch Vortheile zu ihrer Empfehlung; aber sie ist eine vollkommene Schönheit, völlig eine Cleopatra, ganz jene Complexion mit regelmässigen Gesichtszügen, schönen Zähnen und beim Singen mit einem Lächeln um den Mund, was sich ausserordentlich hübsch ausnimmt, und ich glaube sie hat vor dem Spiegel singen gelernt, denn in ihrem Gesicht ist niemals eine Verzerrung wahrzunehmen. — Die erste Aufführung ist am nächsten Dienstag.

[1729, Dec. 4.] Ich glaube ich habe bisher noch nichts über die Oper gesagt und das ist unverzeihlich. Aber wenn Du hörst, wie ich beim Eintreten ins Theater empfangen wurde, so wirst Du Dich nicht wundern, dass ich alles vergass was ich dort hörte. Herr Coin sass neben mir und erzählte mir den Neuigkeiten von Bet das traurige Ende von ihm bestätigend. Ich war nicht hart genug es ohne Schrecken zu hören, und ob es nun daher kam oder ob die neue Oper [Lothario] wirklich nicht so gut ist wie die von Händel gewöhnlich sind, ich fand niemals an einer derselben so wenig Gefallen als an dieser. Bernacchi, der berühmteste unter den Sängern, ist nicht beliebt; sicherlich ist er ein guter Sänger, aber passt nicht für englische Ohren. La Strada und die übrigen sind sehr wohl gelitten.

[1729, Dec. 20.] Die Oper [Lothario] ist zu gut für den verdorbenen Geschmack der Stadt; sie ist bestimmt, nicht der heutigen Vorstellung wo mehr auf der Bühne zu erscheinen. Mich verlangt ihren Sterbesang zu hören, armer theurer Schwan! Eine von den früheren Opern [Julius Cäsar] wird wieder erneuert werden, was ich bedaure, denn die Menschen werden dadurch zu Vergleichen veranlasst zwischen den früheren Sängern und den jetzigen, was auf die urtheilslose und abgeneigte Menge keine gute Wirkung machen wird. Die letzte Oper [Lothario] gefällt nicht, weil sie zu sehr studirt ist, und man liebt nichts als Menuetten und Balladen — kurzum die Bettler-Oper und Harlekinsmusik sind allein des Beifalls würdig.

[1730, April 4.] Zu meiner grossen Beschwerung geht es mit der Oper bergab. Gestern war ich in der Probe einer neuen Stückes [Orlando]; es ist aus verschiedenen Arien italienischer Opern zusammengesetzt, aber es ist sehr schwerfällig im Vergleich zu den Stücken von Herrn Händel.

---

*) Eine neue Oper aus diesen Tagen ist nicht nachzuweisen. Händel's Tolomeo erschien erst im nächsten Monat und wurde am 30. April zuerst aufgeführt. Die Briefe sind wohl nur genau datirt.

**) Mary Granville hat also ihren Zorn schnell beruhigt und sich bald mit Gay's Satire ausgesöhnt; aber schwerlich ist der Mode noch dazu auch wohl etwas von der Lust zum Englischen in sich, die übrigen wahren Geschmack für Musik besassen. Diese Briefe sind an ihre Schwester geschrieben, welche in Gloucester verheirathet war.

*) Die Herausgeberin hat diese undatirte Mittheilung zwischen Briefen vom 1. Decbr. 1729 und 20. Febr. 1729 eingeordnet. Aber das Opern..., dessen Anfang von den ... Tagen ... hervorgehend ... gemeldet wird, begann erst am 2. Dec. 1729; der Brief hatte demnach S. 311 den 2. Dec. ... stehen müssen.

(1731, Dublin 4 Nov.) Nächsten Sonnabend geben wir [illegible] um Madame Violante (eine berühmte Tänzerin) zu sehen und in der folgenden Woche werden die Bälle ihren Anfang nehmen. Die Maskeraden spielt man nicht, aber ein Plan für Opern ist im Werke, der hoffentlich gelingen wird.

(1731, Dublin 18 Nov.) Montag war St. Cäcilien Tag, er wurde mit grossem Pomp in St. Patrick's Kathedrale gefeiert. Wir hörten von dort in dem grossen Gedränge, welches ich noch erlebte, wir gingen um 10 hin und blieben bis 4, es ist dort eine sehr schöne Orgel, welche von einer grossen Anzahl Instrumente begleitet wurde, an denen Sylvan Dubourg sich befand. Sie fingen mit dem ersten Concert Corelli's an, danach hatten wir Purcell's Te Deum und Jubilate, dann das fünfte Concert Corelli's, nachher ein Anthem von Dr. Blow, und den Beschluss machte das achte Concert von Corelli.

(1731, Dublin 4 Dec.) Ich bin im Begriff in ein Concert zu gehen, welches zum Besten der Mrs. Barbier gegeben wird, es ist halb vier. Ich hoffe Du vernachlässigst Dein Clavier nicht, namentlich den Generalbass.*)

*) Hiernach spielt sie die Begleitung nach dem bezifferten Bass, die Begleitung der Gesänge zu spielen. [illegible] wurde damals nicht [illegible] Claviersätze existirten also nicht.

(Fortsetzung folgt.)

Fest-Aufführung zu Freiburg im Breisgau am 4. und 5. Mai 1770

In der »Beschreibung der Feyerlichkeiten, welche bey Gelegenheit der [illegible] Ihrer Königlichen Hoheit, der Durchlauchtigsten Frau Dauphine Maria Antonia, Erzherzogin zu Oesterreich, als [illegible] von den Vorderösterreich-Breisgauischen Landständen veranstaltet worden (Gedruckt bey Johann Andreas Satron, kaiserl. königl. Regierungs-Kammer- und Universitäts-buchdruckern und Buchhändlern 1770)« wird uns auch von der Aufführung eines Balletts, eines Lust- und eines Singspiels berichtet. In dem Saale des Gymnasiums zu Freiburg wurde die Bühne und die abwechselnden Auszierungen hierzu, deren sieben waren, auf Veranlassung der Stände für diese Feierlichkeit durch den [illegible] Oberbaumeister der [illegible] ganz neu errichtet. Am 4. Mai, am Tage der Ankunft der Erzherzogin, nahm das Schauspiel um 5 Uhr den Anfang. Zuerst wurde durch die dahier sich befindende Schauspielergesellschaft der erste Akt des aus drei Aufzügen bestehenden Lustspieles »Jagd auf Heinrichs des Vierten, Königs in Frankreich« aufgeführt. Darauf folgte ein Schäferballet »Das Fest der Liebe«, ausgeführt von 14 Mannheimer Hoftänzern und eben so viel Tänzerinnen. Die Musik war von dem Concertmeister der musikalischen Gesellschaft [illegible] Sr. Kurfürstl. Durchlaucht, welcher mit noch acht andern Mitgliedern verschrieben worden, um dieselbe, mit Zuzug mehrer Tonkünstler in Freiburg, zu vollziehen. [Der Name des Concertmeisters ist nicht genannt.] »Die Bühne stellte hiebey eine von den annehmlichsten Gegenden der Landschaft Idalien vor, die nahe an dem Wohnplatze der Göttinn Venus stösst. Man sah den Tempel der Liebe auf einem Hügel, an dessen Fusse ein [illegible] vorbeyrauschte. Eine Schaar der Schäfer und Schäferinnen waren beschäftiget, mit Blumenkränzen und Blumengewinden den Altar zu zieren, den andere Schäfer dem Gott der Liebe zu errichten schon angefangen hatten. Es waren neun Auftritte.

Erster. Die Themire erschien mit ihrem Gefolge mit einem Schleyer auf dem Haupte, als einem Kennzeichen, dass sie unter allen andern den Vorzug erhalten habe. [illegible] Sie befahl dem Gefolge, ihren Befehlen nachzukommen, für das so bestimmt war, und dass sie allein der Ruhe geniessen möge. Sie setzte sich also auf eine grüne Rasenbank danieder, und überliess sich dem Genusse des Schlafes.

Zweyter. Philind, von den Trieben seines zärtlichen Herzens hingerissen, wollte sich zu den Füssen seiner Schönen hinwerfen; als er aber erblickte, dass sie sanft schlafe, blieb er staunend vor ihr stehen. Von dem Glanz solcher Schönheiten entzücket, und bald darauf von Furcht überraschet, dass nicht etwa die Luft des Schlafenden unfreundlich anwehen möchte, rufte er allen seinen Schäfern herbey.

Dritter. Diese erhalten von Philinden Befehl, einen Bogen von Blumen über seine Themire zu errichten, damit sie für den Sonnenstrahlen beschirmet sicher fortschlafen möge; Philind selbst band einen Kranz von gepflückten Blumen nach Art einer Krone, [illegible] der schlafenden Themire ihr Haupt, und aus Furcht, ihre Ruhe zu stören, trat er mit seinem Gefolge ab.

Vierter. Der Gott der Liebe unter Gestalt und Namen des Sylvanders kam schnell in einer Schäfertracht herbey. Seine [illegible] folgten ihm unter klingendem Feldspiel. Auf den Schall dieses lieblichen Tönes erwachte die Themire, und auf den Anblick dieser ganz neuen Schauspiele wurden ihre Augen entzaubert. Sylvander näherte sich zärtlich zu ihr, und bot ihr Früchten und Blumen zum Geschenke an. Die Themire nahm die Geschenke ohne Verzug, und zweifelte nicht mehr, ein guter Schutzgeist habe ihr alle diese Wunder gewirket, da sie bey Erwachung vom Schlafe mit so rührender Süssigkeit fühlte. Sie setzte demnach den Blumenkranz dem Sylvander auf sein Haupt, mit dem sie kurz zuvor vom Philind gezieret worden.

Fünfter. In solchem Augenblicke, da Themire den Sylvander krönte, kam Philind mit seinem Gefolge zurück. Eine Art des Erstaunens befiele ihn, als bald er sah, dass der Kranz, den er seiner Geliebten geweihet, auf dem Haupte seines Mitwerbers von der Themire selbst in seiner Verschmähung aufgesetzt stehe, und er gereizt über den Vorzug, den sie einem andern gegeben, in Eifersucht. Aber der Gott der Liebe zeigte sein Vergnügen und freudige Lust über die Bestürzung dieser zwey beklommenen Herzen. Er fuhr fort, in beyden fernere Unruhen zu erwähren, und versicherte sie, er selbst habe alle diese Dinge in ihnen gewirket. Themire, die sich nicht entschliessen konnte, wem sie von zweyen Mitwerbern ihr bekümmertes Herz allein schenken soll, wollte dem Philind den Vorzug geben. Aber ein heimlicher Trieb redete in ihr, auch wider ihren Willen, zum Vortheil des Sylvanders, dem sie sich wirklich die entscheidendsten Merkmale der zärtlichen Liebe [illegible] Philind gewiesen durch das kalte Blut seiner, wie er glaubte, undankbaren Themire bis zur Verzweiflung gebracht, ergriff einen Hirtenstab, und wollte sich mit der Spitze desselben ermorden.

Sechster. Beyde Schäferrotten laufen voll der Erstaunung herbey, und die Schäferjungen wollen den Philind von dem Vollzuge dieses grausamen Entschlusses abhalten. Sylvander selbst fiel ihm in den Arm, gebot der Schäferrotte, auf denselben gute Acht zu tragen, und verschwand im selben Zeitpunkte.

Siebender. Sylvander bestieg den schon zubereiteten Altar, enthüllte seine Person, und erschien vor aller Augen in der wahren Gestalt des Gottes der Liebe. Durch einen Wink rufte er das Feuer vom Himmel herab, welches in einem Augenblicke auch das Feuer auf dem Altare in helle Flammen setzte.

Achter. Auf dieses neue Wunder warfen sich Themire und Philind mit ihrem ganzen Gefolge dem Gott der Liebe zu Füssen. Dieser stieg vom Altar mit einer brennenden Fackel in der Hand, und verband also das liebende Paar. Er nahm noch eine Fackel von dem Altar, die er anzündete, und dem Philind überreichte. Eine dritte gab er der Themire in die Hände, dass sie selbe von der Fackel ihres Liebhabers entzünde, dessen

erste Flamme von dem geheiligten Feuer des Gottes der Liebe entsprungen war. Thereire erfüllte der Liebe so heilige Gefühle. Philind und Thereire zugleich bezeugten ihr inniglichstes Vergnügen und schuldigste Dankbarkeit dem Gott der Herzen, der ihre Glückseligkeit zu vollkommen gemacht hat.

Neunter. Das Gefolge des Gottes der Liebe, die Schäfer des Philinds und Thereire schlossen sich und ich ein feyerlichen Ergötzung, an welcher sich der Gott der Liebe selbst gesellte und also wurde sowohl die Hochzeit des Philinds und der Thereire, als auch das Fest der Liebe mit allgemeinem Frolocken geendiget.

Hiemal folgte der zweite und dritte Aufzug des Lustspiels. Den Beschluss der Feier machte ein zweites Ballet: eine Heldenpantomime: »Das Urtheil des Paris eines Sohnes des Priamus Königs von Troja«.

Die Schaubühne stellte sogleich den gewölbten Himmelssaal vor, wo alle Götter an einer grossen Tafel ringsumher sassen, die Hochzeit der Thetis und des Peleus feyerlich zu halten.

Nachmals verloren sich die Wolken, und eröffneten eine angenehme Landschaft am Fusse des Berges Ida. Von ferne fiel die Stadt Troja in die Augen, und zum Beschlusse veränderte sich die Bühne in den Tempel der Ehre. Dieses Ballet hatte sechs Auftritte.

Erster. Jupiter und Neptun, beyde von der Schönheit der Thetis gerührt, trugen das Schicksal zu Rathe, und verstanden, dass aus der schönen Nereis ein Sohn zur Welt kommen würde, der auch seinem Vater an Macht und Grösse übertreffen soll. Das Orakel war also Ursache, dass beyde Götter ihr Vorhaben verhinderten, und weil sie ihre Liebe der Göttin der Ehre gewidmet haben, ihre Tochter dem Peleus verlobten.

Zweyter. Alle Götter und Göttinnen wollen diese Hochzeit mit ihrer Gegenwart beehren. Die Göttinn der Zwytracht allein wurde nicht zu dieser allgemeinen Feyerlichkeit berufen. Sie erschien doch ungeladen in Mitte der Versammlung. Nichts dann Zwietracht glimmte in ihrem Herze, doch unterdrückte sie die Flammen, und warf einen güldenen Apfel auf die Tafel der Götter, auf welchem die Worte eingegraben zu lesen waren: Der Schönsten aus allen.

Diese neuartige Morgengabe stiftete Zwytracht unter den Göttinnen. Juno, Minerva und Venus, welchen alle übrige ihre Rechte freywillig abgetretten haben, drangen dermassen in den Jupiter, dass er entscheide, welcher aus ihnen der aufgeworfene Preis der Schönheit zufallen soll. Der Gott der Götter, um das Urtheil von sich abzulehnen, welches nothwendig zwo Göttinnen missvergnügt machen würde, gab ihnen den Rath dem Hirten Paris den Ausspruch zu überlassen, und befahl zugleich dem Merkur, alle drey Göttinnen dahin zu begleiten.

Dritter. Die Schaubühne veränderte sich hierauf in eine lustige Feldgegend, welche und durch den Berg Ida also umfasste, dass zugleich in der Ferne die Stadt Troja in die Augen bei. Mehrere Schäfer ermunterten und mit angenehmer Herbeymusik. Zu Ende dieser Ergötzung, dass Paris hinzog, der unterdessen auf einer Flöte spielte, da gähling Merkur erschien.

Vierter. Die Schäfer sich ängsten schönsten Schauspiel bis zum Erstaunen entzückt, zogen sich von Furcht zurück. Paris allein blieb stehen, dem der Götterbote die Ursache seiner Ankunft erklärte, wie nämlich Jupiter ihn erwählt habe, über den Vorzug der Schönheit zwischen Juno, Pallas und Venus das Urtheil zu sprechen.

Merkur übergab also dem Paris den Apfel, um die Schönste nach seinem Urtheil damit zu belohnen und gieng ab.

Fünfter. Die Göttinnen selbst kamen auf einer Wolke an, die die Lüfte durchschnitt. Deren drey Mitwerberinnen versuchten also, wer nur immer ihrem Handel einigen Gewicht verschaffen möchte. Juno trug also dem Paris einen königlichen Thron mit grossen Reichthümern an. Pallas versprach ihm die Stärke und Klugheit, und Venus verhiess ihm das Glück zu gefallen, ja noch dazu die Helena, als die Schönste der Töchtern in Griechenlande zur Braut. Dieses letzte Versprechen, wie auch die reitzenden Liebkosungen der Göttin Venus haben den Paris auf ihre Seite gelenket, dass also Venus den güldenen Apfel zum Preis ihrer Schönheit erhielten.

Die zwo übrigen Göttinnen zeigten ihren Verdruss durch die Drohungen, auf welche sie in Wut geraten. Sie erhieben sich hierauf zum Abzuge, Merkur aber dazu dazu, und verkündigte ihnen, dass alle Mitwerberinnen durch einen allgemeinen Spruch den güldenen Apfel einer irdischen Prinzessin, welche alle Gaben der Juno, der Pallas und Venus zugleich besitze, bestimmet haben. Und damit auch diese drey Göttinnen ihren Beyfall selbsten dazu geben möchten, wurde der Tempel der Ehre zum Werke eröffnet.

Sechster. Auf einem schimmernden Altare glänzte das Sinnbild Ihrer Königlichen Hoheit, der Frau Dauphine, welcher die Venus selbst den Preis der Schönheit freywillig zu heilgen, und entschlossen und alle drey Göttinnen, welche bisher das Geburt und der Erhaltung dieser Prinzessin mit ihrem Schutze vorgestanden, drückten ihren frolockenden Beyfall aus, dass alle Götter des Himmels kein billigers Urtheil hätten fällen können, als da selbe den güldenen Apfel Höchstderselben zugestanden haben.

Das ganze Gefolge der Göttin der Ehre bezeugte durch seine frohe Munterkeit den innerlichen Genuss einer vollkommenen Zufriedenheit.«

Am zweiten Tage, dem 8. Mai war Abends um fünf Uhr, wieder Komödie im Saale des Gymnasiums.

Es war ein mit der Jugend ... [illegible] des Vierten verknüpftes Singspiel, das aufgeführt wurde unter dem Titel:

»Die wirkliche Vollziehung der Heyrath der Bellae und Agathe bey ihrer unvermutheten Zusammenkunft auf der Reise nach Paris«,

welches die Landstände auf diese hohe Feierlichkeit ganz neu entwerfen und verfertigen liessen. Die Musik dazu war von dem Kapellmeister Sr. Hochfürstl. Durchlaucht des Herrn Markgrafen zu Baden und Hochberg.

»Das Stück bestand in zween Aufzügen, zwischen denen das Ballet: »Das Fest der Liebe«, am Ende aber die Pantomime: »Das Urtheil des Paris« von den kurpfälzischen Hoftänzerinnen und Tänzern aufgeführt wurde.«

Kapellmeister des Churfürsten von Pfalzbaiern Karl Theodor (geb. 11. Dez. 1724, reg. von 31. Dez. 1742 bis 16. Febr. 1799) war um 1770 Ignaz Holzbauer und unter ihm waren die ersten Violinisten und Concertmeister Christian Cannabich und Carl Joseph Toeschi. (Siehe C. Burney's Tagebuch seiner Musikalischen Reisen, II. Band (1773) S. 65 sq.) Da wir von C. J. Toeschi nicht wissen, dass er Musik zu Balletts und Singspielen componierte, und Gerber (im alten Lexikon I. Sp. 234) die Balleta des Cannabich rühmt, so müssen wir annehmen, dass Cannabich auch die Musik zu dem erstgenannten Ballet: »Das Fest der Liebe« lieferte, ob auch die Musik zu dem zweiten Ballet: »Das Urtheil des Paris« von Cannabich herrührt, ist zwar nicht angegeben aber wohl zu vermuthen. Die Musik zu den Balletts scheint verloren gegangen zu sein. Einzelne Arien mögen sich noch in dem von Fetis (Biographie des musiciens, Tom. II (1860) v. Cannabich Nr. 6) erwähnten Recueil des airs de ballets pour deux violons et clavecin (Mannheim 1774) erhalten haben.

Wer war jedoch Kapellmeister des Markgrafen von Baden und Hochberg, Karl Friedrich und somit Componist der Musik zu dem zuletzt genannten Singspiele?

Bonn. Müller

ANZEIGER.

[859]

Conservatorium für Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfang des Wintersemesters den 17 October können in diese unter dem Protectorat Seiner Majestät des Königs von Württemberg stehende [illegible] Anstalt, welche für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmt ist [illegible] neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor- und Sologesang, dramatischen Gesang, Clavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formenlehre, Vocal- und Instrumentalcomposition), [illegible] Methodik des Gesang- und Clavierunterrichts, Orgelkunde, [illegible] Geschichte der Musik, Declamation und italienische Sprache, und wird ertheilt von den Herren Professor Stark, Kammersänger und Opernregisseur Schütky, Professor Lebert, Hofpianist Professor Pruckner, Professoren Speidel, Levi, Faisst, Kammermusiker Debuysère, [illegible] Keller, Concertmeister und Kammervirtuos Singer, Hofmusiker Boch, Concertmeister und Kammervirtuos Goltermann, Kammervirtuos Krumbholz, der ehemaligen Hofopernsängerin Madame Leisinger, so wie von den Herren Alwens, Tod, Braun, Attinger, Hauser, Baron, Fink, Porling, Höls, Dr Scherer, Hofschauspieler Arndt und Herrn Rudler.

Für das Ensemblespiel [illegible] Lectionen eingerichtet. Zur Uebung im öffentlichen Vortrag und im Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsstunden beträgt für Schülerinnen 150 Gulden rhein. (85 Thlr. 215 Frcs.), für Schüler 180 Gulden (103 Thlr. 385 Frcs.)

Anmeldungen wollen spätestens am Tage vor der den 17. October, Nachmittags [illegible] stattfindenden Aufnahmeprüfung an das Secretariat des Conservatoriums gerichtet werden, von welchem auch das ausführlichere Programm der Anstalt zu beziehen ist.

Stuttgart, den 12 September 1870

Die Direction des Conservatoriums für Musik

Professor Dr. Faisst.

Professor Dr. Scholl.

---

[155]

K. Musikschule in München.

Das Schuljahr 1870/71 beginnt am 3. October mit den persönlichen Anmeldungen. Diejenigen, welche an der k. Musikschule ihre Studien zu beginnen oder fortzusetzen wünschen, haben sich bei Vorweisung der Zeugnisse [illegible] und den darauffolgenden Tagen zwischen [illegible] Uhr Vormittags oder [illegible] Uhr Nachmittags auf dem Secretariate (Odeonsgebäude II Stock) einzufinden und die zur Aufnahme nöthigen Zeugnisse in Vorlage zu bringen.

An den oben bezeichneten Tagen findet auch die Anmeldung der Hospitanten für die Chorgesangsclasse statt.

Lehrfächer: Solo- und Chorgesang, Rhetorik, Harmonie, Contrapunkt, Orgel, höheres Clavierspiel, Violine, Violoncell, Contrabass, Flöte, Hoboe, Fagott und Horn.

Prospecte über die Organisation der Anstalt sind durch die Münchener Musikalienhandlungen zu beziehen.

München, den 14 September 1870

Die königliche Hofmusikintendanz.



[156] Das von E. W. Fritzsch in Leipzig unter Mitarbeiterschaft der ausgezeichnetsten Musikschriftsteller herausgegebene

Musikalische Wochenblatt,

beginnt mit Nr 40 am 30. Sept. ein neues Quartal.

[illegible]

[158] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

SUITE

in Canonform

für zwei Violinen, Viola, Violoncell und Contrabass

(Orchester)

von

Jul. Otto Grimm.

Op. 10.

Partitur	— Thlr	22½ Ngr
Stimmen	[illegible]	[illegible]
Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten	[illegible]	[illegible]

---

[155] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

CONCERT

für

Pianoforte und Orchester

von

Joseph Haydn.

Zu vier Händen bearbeitet

von

Franz Wüllner.

Preis 1 Thlr 10 Ngr

---

[157] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

MARSCH

für Orchester

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 108.

(Nr. 23 der nachgelassenen Werke.)

Partitur [illegible] Ngr. Stimmen 1 Thlr. Für Pianoforte [illegible] 17½ Ngr. Für Pianoforte zu 4 Hdn. 25 Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. [illegible] Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum [illegible] Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 5 October 1870. | Nr. 40. | V Jahrgang.

Anzeigen und Beurtheilungen

Classische Studien für das Piano-Forte. Aus Meisterwerken ausgewählt und zum richtigen Verständniss mit Vortragszeichen und Fingersatz versehen. Begonnen von **J. Fischhof**, fortgesetzt von **L. A. Zellner**. Wien, Carl Haslinger. Heft 13—17. Preis à Heft [illegible]

(Fortsetzung.)

Bisher haben wir von Muffat's Toccaten erst vier Takte untersucht. Der fünfte Takt nimmt unser Interesse nicht in Anspruch, wohl aber der sechste, weil er in anderer Lage der ominöse dritte ist. Muffat schreibt

was so zu spielen ist

Herr Zellner aber sieht die Sache anders an, denn er macht sich aus Muffat's Noten und Zeichen Folgendes zurecht:

Verglichen mit Takt 3 entnehmen wir hieraus erstens, dass die Figur des mittleren Taktes diesesmal nicht eine Octave erhöht, sondern in der natürlichen Lage belassen ist, und zweitens, dass Muffat's Harpeggio-Strich, welcher Takt 3 vier Achtel bedeutete, hier Takt 6 [illegible] garnichts bedeutet. Aber ganz ohne alle Aenderung hat der Herausgeber den betreffenden Accord doch nicht lassen können, deshalb verwandelt er die [illegible] was auf den vorausgehenden und zum Theil nachklingend, und gleichzeitig im Basse als Vorschlag erklingende [illegible] wundervoll [illegible]. Könnte Muffat es doch nur hören! er würde sich die Haare ausraufen, und Herrn Zellner ohne Zweifel thatsächlich seine Dankbarkeit bezeugen. Gehen wir weiter. Takt 9—13 lauten bei Muffat:

In unserer Schrift, mit Auflösung aller Manieren, würde er so aussehen

*) Muffat erklärt das Manier [illegible] = [illegible], er will sie also

Herr Zellner geht auch hier wieder seine eignen Wege und lässt es drucken wie folgt

Hier haben wir also wieder eine erbauliche Blumenlese von Unbegreiflichkeiten. In dem ersten halben Takte fällt uns nur ein langer Bogen auf statt der beiden kurzen, welche bei Muffat stehen. Derartige lange Schle-Bogen sind ein beliebtes Auskunftsmittel von Herausgebern, welche am alten Musikgericht für den Geschmack und das Verständniss der Umstehenden zurichten wollen. Lange Bogen sind in der That, wie der Dichter sagt, billig wie Brombeeren, und wenn dadurch auch nur im geringsten das Verständniss erschlossen wird, dann machen wir unser Compliment. Besagten Bogen bringen wir hier eigentlich nur zur Sprache, um zu bemerken, dass sieben Takte später genau dieselbe Figur erscheint, hier aber nicht mit dem grossen Bogen begleitet ist, sondern die beiden kleinen von Muffat behalten hat: ein Beweis von der Sorgfalt und dem Gesammtverständniss, mit welchem der Herausgeber verfahren ist. — In dem zweiten Takte ist zunächst die Bindung von c durchschnitten und ausserdem die Manier bei dem zweiten und letzten Viertel einfach ignorirt. Dasselbe wiederholt sich im nächsten Takt, wo ferner das A des Basses nach oben genommen und das Arpeggio unterdrückt wird. Hier also bedeutet ihm Muffat's Arpeggio garnichts, in den beiden folgenden Takten dagegen bedeutet es wieder losen Achtel in der Mittelstimme*). Er geräth hier so in das Achtelwesen, dass er sogar da mit Achteln klappert, wo bei Muffat das Arpeggio ganz fehlt: der Anfang des vorletzten Taktes zeigt dies Jedem deutlich. Zu dieser Verwirrung passt dann noch die letzte Hälfte des letzten Taktes mit $a\,f^{\sharp}$ statt *fis*, wodurch der Accord zerstört wird.

Was hier sichtbar geworden ist, wiederholt sich nach den Zwischentakten, aber in neuer Weise, denn Herr Zellner ist unerschöpflich und unberechenbar. Wir müssen daher abermals zu Musikbeispielen unsere Zuflucht nehmen, geben aber blos der Kürze wegen Muffat's Satz nur in moderner Umschreibung.

nicht überall, sondern möglichst wohlanstand haben. Derartige Erklärungen möchte [illegible] sie ganz nun anderen Seiten aus die technischen Hülfsmittel an. Im Einzelnen muss der Geschmack des Spielers sich zu halten wissen.

Hiermit vergleiche man nun, was unsere [illegible] Studien zum richtigen Verständnisse daraus zu machen für gut befunden haben

Wir lassen das aus dem vorigen Beispiele schon Bekannte unerörtert und zählen nur das Abweichende und Neue auf, welches sich hier unseren Blicken darbietet. Da bemerken wir denn zunächst im zweiten Takte, dass Herr Zellner jetzt hinsichtlich des Arpeggio anderes Sinnes geworden ist: vorhin hatte er es kurzweg als nicht vorhanden betrachtet, hier aber meint er, es müsse wieder das verhängnissvolle von Achtel bedeuten. Und mit diesen

*) Vor c steht bei Muffat noch ein ∼ aber ohne ♮, mir scheint dieses störend und überflüssig zu sein.

klappert er auch noch durch den folgenden Takt bis in den vierten hinein. Die grösste Barität des dritten Taktes ist aber der Cdur-Accord, den der Herausgeber an die Stelle des Cdur-Septimenaccords setzt, um dann in den verminderten Septimen-Accord auf cis hinein zu plumpsen. Diese Stelle Muffat's ist uns immer als besonders schön erschienen: wie einfach, natürlich und melodisch geht es aus einer Septime in die andere, und wie überraschend tritt an der Wendestelle der bewegte Bass ein! Aber vor den modernen Barbaren ist nun einmal nichts sicher. Ihr Gefühl ist harmonisch wie melodisch ausgedörrt, verbauert könnte man sagen, und was ihnen in die Hände geräth, wird mit Schmutzflecken gestempelt, je sorter und feiner es ist desto ärger. In dem vierten Takte ist das Mittelstimmen-f^{is} ganz weggelassen, also auch das Arpeggio. In dem fünften sind aber die Arpeggio-Zeichen wieder als Achtel aufgelöst, und hier macht es sich besonders hässlich, weil dadurch in den Mittelstimmen steife Quinten hervortreten, die bei einem Arpeggio sich ganz in Wohlklang auflösen. Noch verstärkt wird diese hölzerne Holperei dadurch, dass auch die 8 Sechzehntel des Basses in 4 Achtel verwandelt sind. Herr Zellner hielt wohl dafür, Muffat habe hier des Guten etwas zu viel gethan, er müsse ihm drastisch berichtigend unter die Arme greifen. So unterbricht er den lebhaften Sechzehntelgang, und man begreift nicht, woher plötzlich die Lahmung kommt und zu welchem Zwecke dann der letzte Theil der Cadenz wieder unruhiger wird. Muffat's Musik ist dadurch verstört, Sinn und Fluss sind dahin. Wir fragen, mit welcher Berechtigung der alte, in seiner Musik aber noch immer jugendlich frische Autor so geschunden und um sein künstlerisches Eigenthum betrogen wird. Und selbst diese Frage ganz bei Seite gelassen, können wir nur Jeden warnen, sich nicht an Gottlieb Muffat zu vergreifen. Er war ein so harmonischer, ideenreicher Künstler und so durch und durch Claviermeister, dass alles, was er für dieses Instrument schrieb, den Stempel des schönsten Ebenmaasses an sich trägt, auch des erhabner Freie und Rhapsodische. Wer sich erdreisten wollte, Muffat zu corrigiren, würde sofort seine Ignoranz offenbaren. Wie es Herr Zellner denn auch gethan hat.

Auf das Vivace-Satz der Fantasie folgen als Schluss derselben und als Ueberleitung zu der anschliessenden Fuge 5 Takte eines *Adagio*. Auch von diesem ist wieder kein Takt richtig. Der grösste Missbrauch wird hier mit dem Arpeggio getrieben. Muffat hat in der rechten Hand fast durchgehends zweimal denselben Accord, beim ersten Male bricht er ihn, beim zweiten schlägt er ihn als Ganzes an.

Dies muss Jedem sofort als sehr wohlklingend und wohlthuend gefallen. In den »Classischen Studien« werden aber alle Accorde ohne Ausnahme arpeggirt, sogar noch die zwölf folgenden, nach diesem monotonen Gerummel wird dann in den letzten vier Takten zur Erholung kein Arpeggio mehr zum besten gegeben, obwohl Muffat es dort noch viermal vorgeschrieben hat. Der siebente Takt

lautet bei Herrn Zellner verbessert

so u. s. w.

Wir kommen nun zu der Fuge oder wie Muffat deutlicher schreibt *Fuga* in 4^{tro}. Eine Fuge ist doch ein einfaches Ding, sollte man meinen, namentlich für einen Herausgeber, denn was lässt sich dabei viel anbringen? Das Gewebe der Stimmen fliesst seinen Gang und das Unterbrechung an einer einzigen Stelle zieht ganze Fäden aus dem Gewebe, zerstört es daher. Wir sprechen hier allerdings von Meisterfugen, die keiner Correctur bedürfen, und andere als solche können in einer Sammlung, welche sich »classische Studien« betitelt und aus Meisterwerken ganz enthält, nicht zugelassen werden. Muffat's Stück gehört auch durchaus in diese Klasse und zählt hinsichtlich der Behandlung des Themas zu den canonischen Fugen, ist aber dabei recht frei mannigfaltig und lebendig gehalten. Auch die Manieren treten in fugirten Stücken durchweg sparsamer auf, als in anderen (was hier freilich bei Muffat nicht der Fall ist), der blosse Wiederabdruck der Noten reicht meistens aus. Man kann daher in der Regel erwarten, dass Fugen verhältnissmässig correct und ohne dass damit dem Herausgeber ein besonderes Lob zufiele. Aber bei dem Editor der »classischen Studien« gilt dergleichen nicht, er macht alle Vermuthungen zu Schanden. Wir müssen ein langes Notenbeispiel hersetzen. Die ersten acht Takte lauten bei Muffat (die Manieren lassen wir hier meistens unaufgelöst)

Vivace.

Hiermit vergleiche man nun die Zellner'sche Version

Man traut seinen Augen nicht, wenn man dieses sieht. Da ist schon gleich in der Anlage Alles von Grund aus zerstört. Muffat steigt in der Beantwortung des Themas und damit in der Entwicklung seiner Fuge in Quart- und Quartsextalen abwärts. Das melische Thema kommt so nach und nach zu einer grösseren Klangfülle; man empfindet dass diese Abfolge gleichsam mit zu dem Thema gehört, durch die Natur desselben bedingt ist, wie es bei jeder echten Fuge der Fall sein muss. Die Eintritte kennzeichnet der Componist durch andere Schlüssel, mit denen er bis zum Bass herabsteigt. Im weiteren Verlaufe breitet das Thema sich dann noch um eine Quinte in die Höhe und in die Tiefe aus, und damit ist ihr Tongebiet ausgenommen. Jede Lage, in der das Thema eintritt, wird gerade zur rechten Zeit gewählt und wirkt deshalb schon als solche ganz abgesehen von dem melodisch-harmonischen Gehalte zur Belebung des ganzen Tonbildes. Eine Zellner nun verlegt die erste Beantwortung (Takt 3) sofort in den Bass, also um eine Octave tiefer als Muffat, und die zweite wieder um eine Quinte nach unten, womit er schon im dritten Takte die grösste Tiefe, welche für das Fugenthema hier möglich ist, erreicht hat, ohne die Stimmen im geringsten entwickelt, also die nöthige Klangfülle für einen wirksamen Eintritt in solcher Tiefe beschafft zu haben. Aber das Tollste, was man sehen kann, ist am Ende des 4. Taktes das Ausbleiben der zweiten Stimme in das leere Nichts und zugleich der Eintritt einer dritten, die rein aus der Luft fällt. Wer so etwas schreiben und gar ein Meisterwerk auf solche Weise zerstören kann, dessen musikalische Bildung muss sich in einem traurigen Zustande befinden. Es ist unnöthig, die Verballhornung noch weiter im Einzelnen zu besprechen. Das Resultat liegt klar vor Augen: die Entwicklung dieser Fuge, und damit die Fuge selbst, ist schon durch jene Stimmenversetzung der ersten acht Takte von Grund aus zerstört. (Schluss folgt)

Musikalisches aus dem Briefwechsel
von **Mary Granville.**

(Fortsetzung.)

(1731. Dublin 14. Dec.) Arme heilige Cäcilie! sie würde eine traurige Zeit haben, wenn sie verpflichtet wäre, einigen derjenigen Aufführungen anzuhören, die ihr zu Ehren veranstaltet werden. Ich wünschte dass die Musik sich auf einem besseren Fusse, oder richtiger gesagt in besseren Händen befände, als gegenwärtig in Glocester der Fall ist.

(1734. März 28. Von jetzt an schreibt M. G. wieder aus London und zwar aus Lower Brook Street, in welcher Strasse auch Händel wohnte.) Gestern, als ich mit unserm Bruder Bernard zu Mittag bei Sir John Stanley war, der so erstaunt waren durch die Rückkehr von Stanley's Kumpan Bernard, dass er ihn sofort mit einer Opernaufführung regaliren wollte, damit er den Carestini singen hören konnte. Ich ging mit, und zwar in der Loge von Lady Chesterfield. Es war Arbaces, eine Oper von Vinci, recht nett, aber mit Händel's Compositionen nicht zu vergleichen. — [Später.] Gestern aas ich bei Percivals zu Mittag und gegen Abend begaben wir uns in das Oratorium nach Lincoln's Inn, componirt von Porpora, einem Italiener, berühmt wegen seiner Kirchenmusik, welcher sich gegenwärtig in England aufhält; es ist ein schönes feierliches Stück Musik, aber ich gestehe, dass der Gegenstand [David] mir zu feierlich erscheint für ein Theater. [...] Worte der Erbauung anzuwenden lediglich um gute Musik zu machen, heisst das Gegentheil von dem thun, was geschehen sollte, und die meisten Menschen, welche das Oratorium anhören, denken über den Sinn der Worte nicht weiter nach, obgleich Gott in demselben auf die allerfeierlichste Weise angerufen wird. Einige der Chöre und Recitative von Porpora's David sind ausserordentlich schön und rührend, aber man sagt, es ist Händel's Oratorien Esther oder Debora nicht gleich.*

(1734, April 1.) Nachmittags ging ich mit Lady Rich in das Oratorium Debora genannt, welches ich liebe — ganz abgesehen von seinem eigenen grossen Verdienst — wegen Schwester Deborah (Mrs. Chapone).

(1734, April 20.) Ich muss Dir doch von einer kleinen musikalischen Unterhaltung erzählen, welche ich die letzte Woche hatte; niemals wünschte ich so herzlich, dass Du und Mutter dabei gewesen wäret. Ich hatte bei mir zusammen geladen: Lady Rich und ihre Tochter, Lady Cath. Hanmer und ihren Mann, Herrn und Frau Percival, Sir John Stanley und [sein alter ego] meinen Bruder, Frau Donellan, die Strada und Herrn Coot. Lord Shaftesbury bat Herrn Percival ihn mitzunehmen, und da er ein professionirter Freund von Herrn Händel war, wurde er zugelassen; ich war niemals so ergötzt in einer Oper. Herr Händel war auch hier, und in bester Laune von der Welt spielte er Cantaten und begleitete die Strada und alle Damen die von sieben bis elf Uhr sangen. Ich gab ihnen Thee und Kaffee, halb zehn hatten wir Chokolade, Weisswein und Biscuits. Jedermann war zufrieden und schien vergnügt; Bunny [ihr Bruder Bernard Granville] blieb, nachdem die Gesellschaft gegangen war, ass mit mir noch kaltes Geflügel und wir schwätzten bis ein Uhr.

(1734, April 27.) Letzten Dienstag ging ich hin, um die Cuzzoni zu hören**); sie singt so gut wie jemals, aber nichts gefällt mir jetzt so sehr wie Carestini. Am Mittwoch war ich mit Lady Weymouth im Schauspiel, aber nicht sehr befriedigt, man gab »Die Missvergnügten«, ein einfältiges Stück von Sir

---

* Diese Händel'schen Oratorien hatte sie bis dahin noch nicht gehört.

**) Sie war unlängst wieder nach England gekommen, um in der von dem Adel gegen Händel errichteten Oper unter Porpora u. A. zu singen.

John Vanburgh. Donnerstag wurde in Lincoln's Inn in der Oper [der Gegenoper]. Gestern Morgen in der Hauptprobe einer höchst gottesvollen neuen Oper von Händel, Sosarme genannt, welche heute Abend gegeben wird, und ich fürchte, da ich nächste Woche die Stadt verlasse, werde ich der Versuchung hinzugehen nicht widerstehen können.

(1732. April 20.) Heute Abend gehe ich mit Lady Bath und Frau Donellan nach Sosarme, einer Oper von Händel, einer reizenden Musik, und doch glaube ich, dass es fast leer sein wird. Es ist [illegible] solche Musik vernachlässigt zu sehen.

(1732. October 15.) Am nächsten Freitag werde ich eine kleine musikalische Partie geben — die Strada wird singen und Jemand [illegible] [auf dem Clavier] accompagniren, der junge Clegg wird die Violine spielen, er geigt sehr gut; die Gesellschaft wird bestehen aus den Percival's, Sir John Stanley, Henry, Lady Mary Coley und Herrn Hamilton. Herr Händel hat ein artiger Junggeselle und eben so gewandt mit [illegible] Ding als wie unser Bruder.

(1733. März 13. An ihre Mutter.) Heute Abend ist Farinelli's Benefiz. Die ganze vornehme Welt wird schon um Vier hinströmen, um sicher sonst keinen Platz mehr zu bekommen. Ich liebe solche Gedränge nicht und so werde ich die Gesellschaft sich selber überlassen. Meine Schwester gab Dir einen Bericht von Herrn Händel's Spiel bei drei Stunden lang. Ich wünschte Dich hierher; kein musikalischer Genuss konnte diesen übertreffen. ausgenommen sein Orgelspiel — habe ich es in seiner Part spielen zwei Concerten, welche das Jenseits sind, was ich in meinem Leben noch gehört habe.

(1734. April 12. An dieselbe.) Gegen Morgen gingen meine Schwester und ich mit Frau Hamilton nach Händel's Hause, um dort der ersten Probe seiner neuen Oper Alcina beizuwohnen. Ich glaube, dass ist die beste, welche er je gemacht hat; aber dasselbe habe ich schon von so manchen seiner Opern gedacht, dass ich nicht positiv behaupten mag, es sei die allerbeste; aber sie ist so schön, dass ich's mit Worten nicht beschreiben kann. Die Strada hat darin eine ganze Scene von reizendem Rezitativ — es sind da tausend Schönheiten. Während Herr Händel seinen Part [am Flügel] spielte, kam er mir vor wie ein Zauberer in der Mitte seiner eignen Wunder.

(1735. Mai 10. An Swift.) Unsere Opern haben vielen Anlass zum Zwiespalt gegeben. Männer und Weiber sind bei mal hinein gerissen, und keine Debatte im Parlament ist mit grösserer Hitze geführt, der Streit über die Verdienste der Compositeure und Sänger ist so erregt, dass alle wahren Liebhaber der Musik befürchten, die Opern werden gänzlich davon zu Grunde gerichtet werden. Nach meiner Ansicht spielen wir eine armselige Figur in dieser Geschichte.

(1736. Aug. 17. An ihre Schwester.) Man erzählt mich — aber ich hoffe es ist nicht wahr — dass Caestini in Venedig gerädert werden soll, weil er einen Menschen umgebracht hat.

(1736. Nov. 27.) Ich las noch ... mit mir ... Herrn Benny [Bernard] aus der Oper im Haymarket und er hat mir ... Nacht. Die dortige Gesellschaft hat als Sänger den Farinelli, den Merighi ohne Klang in ihrer Stimme, aber mit ... Action, einen Schönheit ohne weiteres Verdienst, eine Chimenti, eine erträgliche Sängerin mit einer hübschen Stimme, und die [tanzende] Montagnana, der wie gewöhnlich brüllt. Mit dieser Compagnie von Sängern und lauter italienischen Opern hat heute uns fast erschöpft, ... sie sich Händel zu rivalisiren — bei die Strada hat, die jetzt besser singt als jemals zuvor, Gizziello, der seit dem letzten Jahre grosse Fortschritte gemacht hat, und Annibali, der den besten Theil von Senesino und Carestini's Stimme besitzt, aber einen erstaunlich feinen Geschmack mit guter Darstellung! Wir haben Alcina gehört und Atalanta, welche heute Abend zum letzten Mal gegeben wird, bevor die Feuerwerke beginnen, und ich gehe hinter mit Frau Wingfield. Nächsten Mittwoch ist Porus mit Annibali ... Senesino's Partie. Herr Händel hat zwei neue Opern fertig — Arminius und Justinus. Vor einigen Vormittagen, wo er hier sich spielte, uns beide Ouvertüren vor, welche entzückend sind. — Mein Bruder hat sich nun ... festgemacht, um bei Kellaway (Kellway, Organist und Clavierlehrer in London) Unterricht zu nehmen; er hat ihm das Eintrittsgeld bezahlt, welches zwei Guineen beträgt, und ich habe ihm Händel's Buch der Sachen [Lessons for the harpsichord] geschenkt. Ich finde Kellaway's Methode nicht im mindesten schwierig, und ich glaube einige Monate Unterricht wird mir gut thun, wenigstens wird ich mich in der Uebung erhalten.

(1737. Jan. 8.) Heute Morgen wurde ich mit Händel's neuer Oper Arminius regalirt; einige seiner Concerti wurden probirt. Ich finde sie ist so schön wie irgend eine, die er gemacht hat, und ich hoffe Du wirst der gleichen Ansicht sein. Nächsten Mittwoch wird sie zuerst gegeben.

(1737. März.) Mary Granville's Schwester Anna an ihre Mutter. Am 3. März: Ich wünsche Du hättest alles Geld, welches Heidegger heute Abend für das Redutto einnimmt. — Am 6. März. Musik ist sicherlich ein Vergnügen intellectueller Art, und wir werden es niemals wieder in solcher Vollkommenheit erhalten wie in diesem Jahre, weil Herr Händel nicht mehr componiren will. Zu meiner grössten Freude beginnen in der nächsten Woche die Oratorien, denn sie sind die höchsten Genüsse für mich.

(1738. Aug. 29. Anna Granville an Lady Throckmorton.) Haben Sie Herrn Kellaway auf dem Clavier spielen hören? er ist jetzt bei Dir in Scarborough und ein köstlicher Spieler, nur wenig geringer als Händel.

(22. Nov. Mary Granville an dieselbe.) Die Concerte beginnen nächsten Sonnabend im Haymarket-Theater. Caestini singt, Pescetti componirt; das Haus ist in kleine Logen vertheilt wie die Schauspielhäuser in andern Ländern. Lord Middlesex ist der Hauptunternehmer, und ich glaube er wird den Schaden davon haben, denn Concerte ziehen nicht.

(1738. Nov. 28. Anna Granville, jetzt Frau Dewes, an dieselbe.) Wie ist Herr Merrett? und haben Sie sich mit Musik abgegeben? Habe ich Ihnen schon erzählt, dass Herr Dewes mir ein sehr schönes Clavier geschenkt hat, welches mich veranlasst mehr als jemals zu spielen; aber es gelang mir noch besser, als die Folgen meiner Schwester auch darauf bewegen.

(21. Dec. Mary Granville an ihre Schwester.) Ich höre, dass ein Monument jetzt zu Ehren Shakespeare's in der Westminster-Abtei errichtet werden soll. Man hatte lateinische Inschriften und es blieb Gelegenheit verfasst, um dasselbe zu schmücken und den Werth des Dichters hervorzuheben; eine derselben wurde an Pope zur Approbation geschickt und ihr Sinn war, dass Shakespeare nach so langjähriger Vernachlässigung jetzt einer allgemeinen Gefühl wieder erschiene. Pope konnte sich nicht recht dahinter kommen was der Autor eigentlich meine, deshalb strich er die Inschrift an Dr. Mead und fügte folgende scherzhafte Uebersetzung bei:

After an hundred and thirty years nap
Enter Shakespeare with a loud clap. *)

Herr Händel hat eine neue Sängerin aus Italien erhalten [Signora Monza oder Avoglio]. Ihre Stimme ist so in der Mitte zwischen der von Cuzzoni und Strada, stark aber nicht rauh; ihre Person ist sehr schlicht, nicht klein und ausserordentlich hoch. Frau Donellan lobt sie; vor Weihnachten wird sie nicht auf der Bühne singen, also werde ich bei ihrem ersten Auftreten zugegen sein.

*) »Nach einem Schlafe von 130 Jahren tritt Shakespeare auf, und wir klatschen in die Hände.« Die damals neue Shakespeare-Begeisterung war Pope etwas unbequem, da sie nicht mit seinem Werthmesser Shakespeare's überein stimmte.

(1742, Nov. 18.) Gestern ging ich mit Lady Mary Coley und ihrer Tochter ins Schauspiel, um Richard den Dritten zu sehen. Garrick spielte mit seiner gewöhnlichen Trefflichkeit; aber ich denke ich werde solche vollständige Tragödien doch nicht wieder besuchen, sie erschüttern das Gemüth zu sehr; und die gewöhnlichen Schaustücke des Mordes, welche wir täglich sehen können, bereiten Erschütterungen genug.

(1742, 30. Nov.) Seitdem ich wieder in die Stadt zurückkehrte, bin ich noch nicht in der Oper gewesen; und unglücklicherweise sprach ich gegen Fräulein Rich meine Gleichgültigkeit hinsichtlich der gegenwärtigen [italienischen] Compositionen aus, worauf sie mit mütterlicher Liebhaber erwiederte, da müsse ich nur nicht prätendiren die Musik zu lieben. Unter den Kritikern sind grosse Meinungsverschiedenheiten über Garrick's Spiel. Ich bin froh dass ich nicht ein solcher Kritiker bin, um Fehler in ihm zu entdecken. Ich habe ihn einmal gesehen und mag ihn noch lieber, als im vorigen Jahre, aber da er inzwischen ein Jahr älter geworden und der Reiz der Neuheit ein wenig geschwunden ist, so hat er für den grossen Haufen natürlich weniger Werth.

(1742, Nov. 18.) Frau Percival hat uns mit gestern mit ihnen zu einem Händel nach der Whitehall-Kapelle zu gehen, um Händel's neues Te Deum [zum Dettingen], nebst einem Anthem in der Hauptprobe zu hören. Es ist ausserordentlich schön. Ich war ganz in Entzücken und so auch Dein Freund E. D.[*]), wie Du Dir leicht denken kannst. Jedermann sagt, es sei die schönste seiner Compositionen; ich bin nicht hinreichend bekannt damit, um so etwas auszusprechen, aber es ist himmlisch.

(10. Nov.) Ich war in der Oper Alexander [ein früheres Werk von Händel, damals von Anderen mit Änderungen und Eigenheiten zur Aufführung gebracht], die selbst in der Entstellung, unter welcher sie litt, doch noch unendlich besser war als irgend eine italienische Opera; die Verbannung eines gar Lieblingsgesänge machte mich.

(1744, Jan. 25.) Gestern Morgen war ich in Händel's House um der Probe von Semele beizuwohnen. Es ist ein köstliches Stück Musik, ganz neu und verschieden von dem was er sonst gemacht hat, aber ich fürchte ich werde dieses Jahr keine Musik mehr hören. Da wir uns bald sehen, erzähle ich dann das Weitere. Die Francesina hat sich gebessert und singt die erste Partie darin.

(11. Febr.) Ich war gestern gegangen um Semele zu hören. Es ist ein köstliches Musikstück. Frau Donnellan sendet ihre herzlichen Grüsse an Alle und lässt dem Bruder Bernard sagen, sie verliere das halbe Vergnügen an Händel's Musik, da er nicht hier sei, um ihr die schönsten Stellen mit ihm durchzusprechen. Es ist ein Quartett darin, welches besonders reizend ist. Francesina hat sich ausnehmend gebessert, ihre Töne sind deutlicher und in ihren Läufen ist etwas gar entzückendes. Sie erntete vielen Beifall und das Haus war gefüllt, obwohl nicht gedrängt. Ich glaube ich schrieb meinem Bruder davon, dass Herr Händel und der Kronprinz (Prince von Wales) sich gezankt haben, was mir leid thut. Händel sagt, der Prinz sei ganz bei ihm in Ungnade gefallen. Im Theater gab es keine Störung diesmal und die Gäbel waren doch nicht so absurd, ihr Musiken gegen einen solchen Componisten öffentlich herabzusetzen.

(21. Febr.) Semele ist reizend; je mehr ich sie höre, desto lieber wird sie mir, und da ich mit die Verse unberührbei her wenn ich keinen Abend lebe. Aber weil sie eine weltliche Begebenheit ist, hält man sie nicht für passend als Oratorium,

---

*) Dr. Delany, ein Geistlicher in Dublin, mit welchem sie seit 1 Jahre verlobt war. Delany war ein Freund Swift's und mit ihm an derselben Kirche angestellt.

bisweilen, wenn indess Joseph und Samson gegeben werden, bereiden sich hervorzukommen — Sie weisst, ein wie gro ss Vergnügen die Musik mir bereitet. Man sagt, Samson wird nächsten Freitag gegeben, denn Semele hat eine starke Partei gegen sich, nämlich die feinen Damen, die petits maitres und die Ignoranten. Alle Opernbesucher sind wüthend auf Händel, aber Lady Cobham, Lady Westmoreland und Lady Chesterfield halten treu bei ihm aus.

(23. Febr.) Gestern Abend hörte ich Samson. Die Francesina singt die meisten Partien der Cibber und einige der Clive so gut im Ganzen sehr gut, obwohl nicht besser als im letzten Jahr. Joseph glaube ich wird nächsten Freitag sein, aber Händel ist darüber in schlechter Stimmung, denn der Sänger des Joseph, Sullivan, ist ein Klotz mit einer sehr schönen Stimme, Beard aber hat überhaupt keine Stimme mehr. Die Partie der Francesina (nämlich Joseph's Frau) wird nicht gar viele Mannigfaltigkeit zulassen, aber ich hoffe, das Stück wird gut aufgenommen werden. Der Besuch ist nicht gerade übermässig gewesen, aber das Haus war doch jeden Abend recht gut gefüllt.

(10. März.) Die Oratorien haben sehr guten Besuch, trotz der Feindseligkeit der Opernpartei; neun von den zwölf Aufführungen sind schon gewesen. Joseph wird, wie ich hoffe, noch zweimal gegeben, dann Saul, und der Messias beschliesst die Serie. Da der Erfolg ein sehr guter war, glaube ich dass Händel eine Subscription für eine zweite Serie bekommen wird. Und was denkst Du wohl, womit ich die letzte Zeit über beschäftigt gewesen bin? Nun, ich habe aus Milton's verlornem Paradies ein Drama zu einem Oratorium gemacht, und werde es Herrn Händel zur Composition übergeben; es hat mir viel Nachdenken und Mühe verursacht. Delany giebt mir Beifall und das ist die Ursache, weshalb ich glaube, die Arbeit wird nicht schlecht werden; hier ganz wie allein, was ich zu thun hatte, war die Auswahl der schönsten Stellen aus Milton und die Herstellung einer Verbindung zwischen denselben. Ich beginne mit Satan's Drohung, die Welt zu verführen, worauf ihre Verführung und auch die Verfolgung des Mannes folgt. Ich möchte hier nicht ein Wort oder einen Gedanken Milton's geändert haben, und ich hoffe Händel zu bewegen, dass er es componirt, ohne den Text in gereimte Verse gebracht zu haben, weil dies dem Gegenstande etwas von seiner Würde rauben würde.*) Dieses und die Anfertigung von drei Gemälden war meine hauptsächliche Tagesbeschäftigung seit ich zur Stadt kam.

(15. März.) Bruder Bernard und ich gingen letzten Abend zusammen nach Joseph. Es war die letzte Aufführung und ich bin geneigt dieses Stück allen vorzuziehen, welche er gemacht hat, den Messias ausgenommen. Ich habe ein Oratorium für ihn aus Milton's Verlorenem Paradiese zusammen gestellt, welches, wie ich hoffe, er ich machen wird.

(22. März.) Gestern war leider schon die letzte Aufführung der Oratorien, es schlossen mit Saul. Ich hoffte der Messias werde noch folgen. Ich war in zehn Aufführungen, und in allen habe ich herzlichst gewünscht, dass Du dabei wärest.

(3. April.) Heute werden wir eine Unterhaltung haben, bei welcher ich Dich und Mutter sehnlichst betheiligt wünschte. Händel, unser Bruder und Frau Donellan essen hier, und Händel wird uns den Joseph vorspielen.

(1744, Juni 22. Aus Holly Mount in Irland.) Wir haben

---

*) Die Herausgeberin bemerkt hierzu: »Es erscheint nicht, dass dieses Oratorium jemals während Händel's Lebzeiten veranstaltet; aber ein Oratorium unter diesem Titel wurde von Smith gedichtet, nach Händel's Tode, und dieses war höchst wahrscheinlich Händel's Composition.« Die Vermuthung ist gänzlich grundlos. Das Wort ist durch uns von Schmidt, Händel's Schüler und Gehülfen componirt, aber nicht nach dem Texte von Mary Granville; dieser Text gelangte überhaupt nicht zur Composition.

einem alten national-irischen Harfenspieler in Dienst genommen, der eine grosse Menge verschiedener Melodien sehr gut spielt; er spielt es uns während der Mahlzeiten, und so mir auch während ich zeichne.

(31. Dec. Am Delville bei Dublin.) Letzten Montag gingen nach Mann [der inzwischen Decan geworden war] nach ich zur Hauptprobe des Messias, der zum Besten der Schuldgefangenen gegeben wird; es ging recht gut und ich hatte grosses Vergnügen.

[1745. Jan 29. Delville.] Am Dienstag hatten wir eine Aufführung der Dubora zum Besten eines unserer Krankenhäuser. Es ist eine reizende Musik und wurde ausserordentlich gut gegeben. Wir haben keine andere Sängerin hier als Frau Storer, die eine sehr volle und klare Stimme besitzt, und obgleich sie kein Musikverständniss hat, weiss Dubourg sie durch seine Art der Begleitung doch so gut zu nehmen, dass ihr Gesang dennoch sehr angenehm wirkt.

(1747. Jan 31. London.) Just als ich in meinem Briefe bis zu dieser Stelle war, kam Herr Händel, und er hat verboten, dass ich weiter schreibe. Der »Allegro« ist eine Zeichnung geworden. Ich habe mir eine Imitation von Händel's Arie in seinem Allegro »Let me wander« vorgesetzt und alle Bilder anzubringen gesucht, die mir erreichbar waren. Der »Penseroso« ist noch im Entwurf.

(1748. Delville 14. Febr. An die Herzogin von Portland.) Mein lieber guter Geopy*), bist Du geschieden? Ich bin überzeugt, Du hast nicht Deinen Gleichen zurück gelassen — so bescheiden, mässig, höflich, ehrlich und ein unvergleichlicher Meister! Vergeben Sie mir diesen Lobesschwall, aber mein Herz drängte mich dazu, und Ihre Gnaden kannten seinen Werth.

(1750. März 4. London.) Morgen beginnen die Oratorien — Saul, eins meiner Lieblingsstücke, — ich werde hingehen.

(17. Juni. Delville. An ihren Bruder.) Es freut mich, dass die Aufführung im Findlings-Hospital so besucht war und alles mit so grossem Anstande vor sich ging. Ich bin überzeugt, es hat unserm Freund Händel Vergnügen gemacht, und es freut mich wenn ihm Vergnügen bereitet wird.

(Im August. Delville. An ihre Schwester.) Du hast niemals wieder etwas von Carolan's**) Melodien gesagt seit der ersten Empfangsbescheinigung auf meine Sendung. Ich denke einige von ihnen sind sehr hübsch. Sir Toby Buck und Mich'. O'Connor sind grosse Lieblinge. Wir haben denselben Harfner wieder, welchen wir in Ballymount hatten; er spielt sehr gut und kennt eine ungeheure Menge von Melodien, und heiss wie das Wetter ist, kommt das junge Volk wöchentlich hier doch zwei bis dreimal zusammen und tanzt sechs bis sieben Tänze. Es freut mich gar so munter zu sehen, wenn ich auch nicht immer in der Stimmung bin, daran Theil zu nehmen.

(27. Oct.) Gestern Abend gingen wir ins Concert, um einen neuen französischen Violinisten Namens Morelle zu hören; er hat eine besonders feine Art des Ausführung, spielt mit grosser Ruhe und Nettigkeit, aber da alles, was er spielte, Händel'sches Zeug war, so kann ich nicht eher sagen, ob ich ihn mag, bis ich wirkliche Musik von ihm gehört habe; im Ganzen, glaube ich, wird er wegen zu vieler Tändeleien mich nicht oft vergnügen können.

(30. Novbr.) Gestern waren wir in der Wohlthätigkeitsconcert, welche in der Rundkirche in Dublin aufgeführt wurde. Wir hatten Corelli's 8. Concerto, Händel's Te Deum und Jubilate und zwei Anthems; ich kann nicht sagen, dass die Versammlung so gross war, wie ich sie für einen solchen Zweck wohl gewünscht hätte.

(Fortsetzung folgt.)

---

*) ein Maler, namentlich als Decorationsmaler bedeutend, und ein geschätzter Lehrer.

**) Carolan war ein berühmter Harfner in Irland, von welchem der Geschichtschreiber Walsh sagt: »Er war der letzte unserer eingeborenen irischen Barden, dessen Compositionen ihrem Autor berühmt machten; er starb im Jahre 1738 und seit der kann man sagen, erlosch was in Dublin noch vorhanden war von jenem Geschmack für einfache rührende Melodie, die von so eigenthümlichem Charakter ist und so lange in diesem Lande gehegt und gepflegt wurde.«

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen

⁂ **Florenz.** Die theatralischen Vergnügungen sind hier trotz der Politik noch immer im Gange. Im Teatro Principe Umberto, dem Lieblingstheater des Königs, macht die Donizetti'sche Oper »Gemma di Vergy« und das Ballet »Armida« volle Häuser. In ersterer singt der Baritonist Buzzani, der die allgemeine Sympathie des Publikums besitzt, »denn« er ist ein echtes Florentiner Kind. Zuerst war er Erdarbeiter, Bagger am Arno, dann verkaufte er Besen in den Strassen von Florenz, als er mit seiner herrlichen, kräftigen Stimme seine Besen anpries, wurden die Kunstkenner auf ihn aufmerksam und veranlassten ihn, sich auszubilden und auf die Bühne zu gehen. Er hatte die glänzendsten Erfolge, bis ungefähr vor sechs Jahren ihn das Unglück traf, lahm zu werden; da verliess er das Theater und besuchte viele Curen, aber er blieb lahm. Das Florentiner Publikum sah ihn ungern von der Bühnenlaufbahn scheiden, und man bestürmte ihn von allen Seiten, doch wieder aufzutreten. Nur vor Kurzem gab er endlich nach und erscheint wieder auf den Schauplatz, wo er trotzdem dass er sichtlich hinkt, neue Triumphe einerntet. Was soll ich von »Armida« sagen? Es ist ein Ballet wie alle anderen: viel hingeworfenen Licht und wenig Verstand, viel Musik und wenig Bekleidung, bunte, wechselnde Tableaux in rascher Folge. So wie die Masken das Recht haben, sich einander mit »Du« anzureden, so scheint man dem Ballet das Recht eingeräumt zu haben, alles das, was sonst in unserer feinen Gesellschaft nicht vorkommt, in seinen abenteuerlichsten Bildern darzustellen. Das Teatro del Principe Umberto ist eigentlich ein Sommertheater, in dem neuangelegten Stadttheil der Mediceer erbaut, von Gartenanlagen umgeben, mit Gaslicht geschmückt, erinnert es von Aussen etwas an die Cafés chantants der Champs Elysées zu Paris. Das Innere mit seinen reichen Entrées umfasst viele Zuschauer. Diese rauchen ungenirt ihre Cigarren und lassen sich Bier oder Gelato geben. Auch in diesem Raume fehlen die Zeitungsverkäufer nicht, sich bieten eifrig den Parte in und die Nazione an; das neuigkeitsdurstige Publikum stürzt sich heisshungrig auf die neuesten Depeschen, und das Theater ist plötzlich zum Lesesaal umgewandelt. Die nächste günstige Folge des Krieges ist dem wird nun sein, dass Florenz seine ganze Herrlichkeit als Hauptstadt wieder einbüsst. Florenz und Turin werden sich also nichts mehr vorzuwerfen haben.

⁂ **Russische Neutralität.** Wie der Russische Wjestnik meldet, untersagt ein Polizeibefehl aufs strengste nicht nur den Militärmusikchören, sondern auch den Privatorchestern, an öffentlichen Orten »preussische Compositionen« zu spielen, als da sind: »Vaterland« [Was ist des Deutschen Vaterland] oder »Rhein« [Die Wacht am Rhein] und dergleichen; zugleich wird auch das öffentliche Singen solcher preussischen Lieder als unziemlich bezeichnet.

⁂ Ein reichhaltiger Katalog antiquarischer Musikalien und Schriften über Musik, 4000 Nummern umfassend, erschien soeben in dem bekannten grossen Antiquariat von Kirchhoff & Wigand in Leipzig. Wir empfehlen denen, welche ältere Musikwerke zu haben wünschen, diese Handlung angelegentlichst.

Berichtigung.

In Nr. 37 d. Bl. ist gesagt, den »vortrefflichen englischen Tenorsänger«, welcher unter Mendelssohn's Leitung in Birmingham zuerst den Elias sang, auf »den junge 8 im Besen« getauften. Dies ist ein Irrthum; jener Sänger hiess M. Lockey.

ANZEIGER.

[138] Ein gegenwärtiger Zeit entsprechendes Orchesterwerk zur Aufführung empfohlen:

An das Vaterland, eine (preisgekrönte) **Sinfonie für Orchester in 5 Sätzen** von **J. Raff**, Op. 96. Partitur 8 Thlr. — Stimmen 12 ⅔ Thlr. — Zu 4 Händen 4⅔ Thlr.

1. Satz: *Allegro.* Aufschwung, angstliche Anschauung des deutschen Volks.
2. Satz: Scherzo und 3. Satz: *Larghetto.* (Schilderung deutschen Volkswesens.)
4. Satz: *Allegro drammatico.* Anläufe und Klage um Einigung unseres Vaterlandes (welche durch feindliche Macht so viele Jahre verhindert) mit Verwendung des Volksliedes: »Was ist des Deutschen Vaterland«.
5. Satz: In Bezug (Finale) entwirft der Tondichter ursprünglich weltmahnend auf die bisher zu Zerrissenheit des Gesammt-Vaterlandes und seit jene Zeiten ausgemachte, allerorten erneute, neugekräftigte Aufschwung des Deutschen Volkes zur Einheit und Herrlichkeit — welche jetzt 1871 endlich zur Verwirklichung gekommen.

So viel zur Andeutung des Inhaltes dieser Preis-Sinfonie.

☞ Den Vorstehern von Concert-Instituten zugleich zur Nachricht, dass die Partitur dieses Werkes durch jede gute Musikhandlung zur Ansicht zu beziehen ist (nicht direct von uns).

J. Schuberth & Co.

---

[139] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Gustav Eggers.

Op. 2. **Drei Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Frau Fanny Schroder gewidmet.) 17½ Ngr.
- Nr. 1. »Zu diesen Füssen will ich ruhen« von Otto Roquette.
- — 2. »So dunkel sind die Strassen« von Th. Storm.
- — 3. Ständchen. »Härtelein ...« von Fr. Rückert.

Op. 8. **Zwei Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn Dr. Franz Liszt gewidmet.) 15 Ngr.
- Nr. 1. »Hörst du nicht die Bäume rauschen« von J. von Eichendorff.
- — 2. Wanderers Nachtlied. »Ueber allen Gipfeln ist Ruh« von Goethe.

Op. 9. **Drei Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn Robert Franz gewidmet.) 12½ Ngr.
- Nr. 1. »Du hast die Rosen und ...« von H. Heine.
- — 2. Ich lebe nicht nicht. »Einweg durch Aug ... in jenem Thale ...« (Schwedisch) von O. Roquette.
- — 3. Mädchenlied. »O Blätter, dürre Blätter« von E. Pfau.

Op. 10. **Sechs Lieder** im Volkston für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Frau ... gewidmet.) 17½ Ngr.
- Nr. 1. Czechisches Volkslied. »Blümlein ... zu pflücken« von J. Grosse.
- — 2. Lettisches Lied. »Ach Schwesterlein, was hast du dich so weit von mir versprochen«.
- — 3. Heimlicher Liebe Pein. »Mein Schatz, der ist auf die Wanderschaft hin«, Volkslied.
- — 4. Zuversicht. »Mag kommen, was da will« von Fr. Eggers.
- — 5. Rothe Aeuglein. »Woher ist du meinen Aeuglein roth« Volkslied.
- — 6. »Mein Mutter mag mi net«.

Op. 11. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn Carl Lührss gewidmet.) 17½ Ngr.
- Nr. 1. Klage und Trost. »Ich hört ein Sichlein rauschen« Volkslied.
- — 2. »Mei Schätzel ... hat mi verlassen« Volkslied.
- — 3. »Es muss ein Wunderbares sein« von Walsrode.
- — 4. Die rothe, rothe Ros. (»Der rothen Rosen gleicht mein Lieb« — »O my love is like a red, red rose«) nach Rob. Burns von W. Gerhard.

---

[140] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ein deutsches Requiem

nach Worten der heiligen Schrift
für

Soli, Chor und Orchester

(Orgel ad libitum)
componirt von

Johannes Brahms,

Op. 45.

Partitur 8 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 8 Thlr. Chorstimmen: Sopran und Bass à 17½ Ngr. Alt und Tenor à 20 Ngr. Solostimmen 5 Ngr.
Clavier-Auszug mit Text 4 Thlr. 15 Ngr.
Clavier-Auszug zu vier Händen 3 Thlr. 15 Ngr.

---

[141] Im Verlage von *J. Rieter-Biedermann* in Leipzig und Winterthur erschienen nachstehend verzeichnete **patriotische** Compositionen, die in jetziger Zeit besonders angelegentlich empfohlen werden:

Brahms, Joh., Op. 41. **Fünf Lieder** für vierstimmigen Männerchor.
- Nr. 1. »Ich schwing mein Horn ins Jammerthal«, Altdeutsch.
- — 2. »Freiwillige her!« von C. Lemcke.
- — 3. Geleit. »Was freut einen alten Soldaten« von C. Lemcke.
- — 4. Marschiren. »Jetzt hab ich schon zwei Jahre lang« von C. Lemcke.
- — 5. »Gebt Acht!« von C. Lemcke.

Partitur 15 Ngr. Stimmen 1 5 Ngr.

Gernsheim, Fr., Op. 10. **Salamis.** Siegesgesang der Griechen von Herm. Lingg, für Männerchor u. Orchester. Partitur 1 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr. Chorstimmen 15 Ngr. (Tenor 1. 2. Bass 1. 2 à 3¾ Ngr.) Orchesterstimmen in Abschrift.

Kontue, Carl, Op. 102. **Soldatenliebe!** »Soldaten marschiren zum Thore herein« Gedicht von A. Schulte für vierstimmigen Männerchor. 8.
Partitur 10 Ngr. Stimmen à 2½ Ngr.
—— Dasselbe Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 12½ Ngr.

Kunkel, Gotth., Op. 23. **O Vaterland! Du bist so werth!** Dichtung von Marie Hering. Für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten oder Pianoforte.
Partitur mit untergelegter Pianofortestimme 10 Ngr.
Chorstimmen 5 Ngr. (Tenor 1. 2. Bass 1. 2 à 1¼ Ngr.)
Instrumentalstimmen in Abschrift.

Schäffer, Aug., Op. 104. **Deutsches Sängerlied.** »Erhebt euch rings, ihr deutschen Lande!« von Walther Meyer, für vierstimmigen Männerchor. 8.
Partitur 7½ Ngr. Stimmen à 2½ Ngr.
—— Dasselbe Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 12½ Ngr.

Schletterer, H. M., Op. 5. **Thürmerlied.** Gedicht von Em. Geibel, für Männerstimmen (Chor und Soli) mit Begleitung von Blasinstrumenten.
Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr.
Singstimmen 20 Ngr. (Tenor 1. 2. Bass 1. 2 à 5 Ngr.)
Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 12. October 1870. Nr. 41. V. Jahrgang.

Ueber die für Musik-Aufführungen geeigneten Räumlichkeiten.

Mit besonderer Rücksicht auf Leipzig.

Vortrag von M. Altendorff, Architect.

Wie oft verschiedene Künste miteinander in Verbindung treten, um sich gegenseitig zu ergänzen oder in ihren Wirkungen zu erhöhen, so findet ein solches Verhältniss auch zwischen der Tonkunst und der Baukunst statt.

Die Kunst, welche durch unsichtbare Träger ihre Offenbarungen dem Gemüte vermittelt, so dass sie auch selbst dem des Augenlichts Beraubten zugänglich bleibt, — sie bedarf der Unterstützung derjenigen Kunst, welche durch Materialisirung des entworfenen Stoffes ihre Ideen zur Anschauung bringt. — Allerdings kann Musik an sich selbst das Gemüth ansprechen, es erheitern und erheben, oder durch ihre Entfaltung gewaltiger Tonmassen einen grossartigen Eindruck hervorbringen, allein zu der vollendeten Darstellung des in ihrem Wesen liegenden Gesammtbegriffes ist für sie — gleichwie für das Gemälde der Rahmen — zweckmässige Abgrenzung von der Aussenwelt, die nicht willkürlich, sondern regelrecht abgeschlossene bauliche Umgebung, eine durch Nothwendigkeit gebotene Bedingung.

Die eigene Erfahrung kann hier einem Jeden den Massstab des Urtheils geben. Ein Musterwerk der Tonkunst im Freien oder in unpassenden Räumlichkeiten aufgeführt, kann unter solchen Umständen nicht vollständig gewürdigt, — nicht einmal zum richtigen Verständniss gebracht werden; eine tiefere Auffassung desselben in seiner Einheit und Mannigfaltigkeit, eine wahre Befriedigung des ästhetischen Gefühls, ein ungestörter, reiner Genuss kann nur in einem die Klangweise fördernden oder den eigentlichen Ausdruck [illegible], in einem akustisch gebauten Raume ihre Begründung finden. [illegible] dass diesen Erfordernissen in einem keineswegs genügenden Masse entsprochen wird, indem wirklich akustisch gebaute Säle zu den Seltenheiten gehören. — Auch unsere Stadt besitzt [illegible] den Bedingungen der Akustik entsprechend [illegible] Saal; — schon oft genug hat sich das Bedürfniss eines zweiten herausgestellt, und da in neuester Zeit [illegible] in Anregung gebracht worden ist, diesem Mangel abzuhelfen und einen zweckmässigen, grossen Concertsaal zu erbauen, — ist es wohl nicht ganz unangemessen, einige Bemerkungen über Akustik in Bezug auf Concert-Räume mitzutheilen.

Soll die Aufgabe der Akustik kurz zusammengefasst werden, so besteht sie darin, einen bestimmten Theil des Gebäudes, ohne [illegible], entweder zu besonderen Zwecken erbaut, oder als eventuell angenommene Eigenschaften [illegible] so einzurichten, dass Musik oder die Stimme schöne Klangfarbe behalten und überall mit gleicher Stärke und Deutlichkeit gehört werden können. Die obigen Grundsätze sind einfach, jedoch dieser speciellen Erfordernisse wegen in ihrer Ausführung mit manchen Schwierigkeiten verknüpft und es lässt sich nicht leugnen, dass in vielen Fällen, wo die angegebene Aufgabe gelöst wurde, zufällige Umstände mit dazu beigetragen haben, ein günstiges Resultat herbeizuführen. — Eine Räumlichkeit kann akustisch hergestellt werden: 1) Durch Beförderung einer gleichmässigen und ungehinderten geradlinigen Verbreitung des Schalles. — 2) Durch künstliche Verstärkung desselben, welche letztere durch Mitklingen anderer Körper, hauptsächlich aber durch Brechungen der Schallwellen geschehen kann. — Hierbei ist zu bemerken, dass unter Brechungen nicht zu verstehen ist, als ob von dem Orte der Erregung des Schalles irgend etwas bis zu einem festen Gegenstande gelangt und von da zurückgeworfen würde (etwa wie das Licht von einem Spiegel), — sondern es muss vielmehr in der Weise vorgestellt werden, dass die durch die Erregung des Schalles zusammengepresste Luftwelle sich so gegen eine Fläche stemmt, dass eine Rückwirkung nach einer anderen Richtung erfolgen muss, wie beim Echo oder bei dem Sprachrohr. Die erste Hauptbedingung also, welche die Akustik betrifft, ist bei jedem Baue, von der Stube bis zum Concertsaal, Kirche und Theater, Alles zu unterlassen, was der Ausbreitung oder das Entweichen der Schallstrahlen, welche vom Redner oder Orchester ausgehen, hinderlich ist. — Dies wird zuerst erreicht, wenn die Begrenzungen, die Wände des betreffenden Raumes, so viel wie möglich glatt bleiben, ohne hervorragende oder zurücktretende Verzierungen; die Decorationen desselben müssen daher hauptsächlich in Malereien bestehen; [illegible] Säulen, [illegible] Draperien, Fenster, Spiegel sind der Akustik hinderlich. — Es hat sich jedoch durch die Erfahrung erwiesen, dass vollständig glatte und abgerundete Wände einen Raum sogar oft unakustisch machen, d. h. sie erzeugen den sogenannten Widerhall. In diesem Falle wäre das frühere Schädliche als Gegenmittel als

V

38

Cornetta zu verwenden und die erwähnten Verzierungen anzubringen, um alles die Akustik Störende abzuschwächen und die geeignete Verbreitung der Schallstrahlen zu begünstigen.

Schon im Alterthume war man darauf bedacht, die Akustik der für die Oeffentlichkeit bestimmten Gebäude zu verbessern, was bei der grösseren Ausdehnung derselben und bei ihrer ganzen Construction allerdings wünschenswerth sein mochte. Man griff dabei zu eigenthümlichen Mitteln, die jetzt wohl kaum noch ihre Anwendung finden könnten. So erzählt ein römischer Schriftsteller: Man habe in einigen Theatern [illegible] den Schall dadurch zu verstärken gesucht, dass zwischen den Sitzen der Zuschauer dünne metallene Gefässe angebracht wurden, die verschieden gestimmt waren, in der Absicht, die in denselben enthaltene Luftschale durch die von der Bühne ausgehende Erschütterung der Luft zum Mittönen zu bringen und den Schall zu verstärken.

Was die innere Form betrifft, so kann sie bei kleinen Sälen von geringerer Bedeutung sein, weil der Schall den Raum so schnell durchdringt, dass man solche Brechungen oder einen nachtheiligen Widerhall nicht gewahr wird. Bei grossen Sälen dagegen sind ihre Dimensionen, die Verhältnisse der Länge zur Breite und Höhe, ihre möglichst symmetrische Gestaltung und die Material ihrer Begrenzungen zu beachten. Nun schliessen vor Allem die Gesetze der Schallverbreitung die Form der vollen Ellipse, sowie des Kreises aus und gestatten nur eine theilweise Anwendung derselben. Die elliptische Form des Ovals bietet in Folge des Correspondirens der beiden sogenannten Brennpunkte die bekannte Erscheinung dar, dass der von einem Brennpunkte ausgehende Schall sich mit dem andern vereinigt; da nun das Orchester theilweise in einem solchen zu liegen kommt, so würden von dem versammelten Publikum manche Zuhörer sehr gut, andere desto weniger hören. Eine vollkommen runde Gestalt würde noch grössere Nachtheile mit sich führen, weil der Schall wegen der vielen Brechungen an den Wänden gewöhnlich sehr lange anhält, wie z. B. in der Paulskirche zu London, wo der Schall gewissermassen an den Wänden herum zu laufen scheint, ebenso in dem Pantheon oder der Rotonda zu Rom, wo die Wirkung des Schalles so auffallend ist, dass Viele, wenn dann gepredigt wird, nur deshalb hineingehen sollen, um dieses wahrzunehmen. Wenn sich dennoch ein derartig gestalteter Raum vorfindet, wo sich dieser Fehler nicht bemerkbar macht und der sogar dem Gesange sich vortheilhaft erwiesen haben soll, wie der ziemlich runde Saal der Kunst-Akademie zu Berlin, welcher in früheren Zeiten von der dortigen Sing-Akademie benutzt wurde, so liegt der Grund wahrscheinlich darin, dass durch die beträchtlichen Vertiefungen, in denen die Fenster sich befinden, die vielen Brechungen des Schalles verhindert wurden, welche sonst in der Runde herumgehen und den Gesang zu einem Getöse machen würden.

In solchen Sälen, die nicht bloss der Musik, sondern der Abhaltung von Reden und Vorträgen gewidmet sind, ist es unbedingt nothwendig, eine sogenannte reflectirende Wand von hartem Material hinter dem Rednerstandpunkte anzubringen. Dieselbe müsste zweckmässig in einem parabolischen Bogen gewölbt sein, wodurch die gleichmässige Verbreitung des Schalles nach vorn vermittelt werden soll; ebenso hat sich als vortheilhaft erwiesen, wenn dieser gegenüber, besonders in sehr langen Sälen, als Abschluss eine abgerundete Fläche sich befindet, welche das Zurückprallen der Schallstrahlen verhindert. Wie wenig aber dessen Erfordernissen in der Wirklichkeit entsprochen wird, kann man oft bemerken, wo dem hinter dem Redner — namentlich in unseren Kirchen — Draperien angebracht sind, die zwar aus ästhetischen Rücksichten vollkommen gerechtfertigt, jedoch für den akustischen Effect von grossem Nachtheile sind; — sie sind wie die schwarze Farbe für das Licht: sie geben von dem hingelangenden nichts wieder zurück.

Sehr schädlich für den guten Klang sind also zu hohe Temperatur, verdorbene Luft, namentlich mit Tabaksrauch erfüllte, brennende Kronleuchter und [illegible] auch die Kleidung der Zuhörer, namentlich wenn sie aus Wolle besteht. Schlecht angebrachte Ventilations-Anlagen, wo etwa der Luftstrom vom Zuhörer nach dem Orchester geht, sind sehr schädlich; man muss vielmehr bemüht sein, den Luftstrom vom Orchester nach dem Zuhörerraum zu leiten, da dieser bekanntlich der beste Träger der Schallwellen ist. Ferner hat sich noch als höchst vortheilhaft erwiesen, besonders in grossen Sälen, wenn die Sitze der Zuhörer stufenweise übereinander erhöht werden. Ausser dem Vortheile des besseren Sehens würde sich kein Widerhall entwickeln können, weil der Schall ungefähr in einem Zeitmoment eine Widerstandsmasse antrifft, von der eine so kleine Rückwirkung möglich wäre, dass sie dem Gehör bemerkbar würde, indem der Schall früher an die erste Sitzreihe anschlägt, als an die zweite und die Rückwirkung der ersten verloren ist, ehe die der zweiten entsteht und so fort.

In kleineren Räumen, wie in den der Musik gewidmeten Zimmern unserer Wohnungen, hat man gewöhnlich mit keinen akustischen Schwierigkeiten zu kämpfen. — Doch ist auch hierbei zu bemerken, dass darin befindliche Möbel, namentlich gepolsterte, Teppiche, Fenster mit Draperien und an den Wänden hängende Oelgemälde stets der Ausbreitung der Schallwellen hinderlich sein werden. — Das Pianoforte ist nicht, wie so häufig aus Ersparung des Raumes oft geschehen muss, unmittelbar an den Wänden, sondern mitten in der Stube selbst aufzustellen, ungefähr so, dass der Spieler oder Sänger noch $1/3$ des Raumes vor sich hat. Die an der Nordseite einer Wohnung liegenden Zimmer mit symmetrischer, oblonger Gestaltung, nach oben abgerundeten Ecken (Hohlkehlen), wenigen Fensteröffnungen, die statt der gebräuchlichen Rouleaux innere Fensterläden von hartem Holz haben, sowie deren Wände nicht mit Tapeten, sondern mit [illegible] oder gut geglättetem Putz versehen sind, würden sich am besten für Musikzwecke eignen.

Um nicht durch weitere Aufzählung der Bedingungen, unter welchen Akustik herzustellen ist, zu ermüden, und welche sich theils auf die Theorie, die Lehren der Physik, theils auf praktische Erfahrungen gründen, möge zur Veranschaulichung dieser Erfordernisse ein Beispiel, das uns allen gegenwärtig, näher beleuchtet werden. Es ist dies unser durch seine akustischen Vorzüge so berühmter Gewandhaussaal. Gewiss hat ausser der anerkannten Vortrefflichkeit der Ausübenden auch die akustische Einrichtung zu dem grossen Rufe beigetragen, den die darin stattfindenden Musik-Aufführungen erlangt haben, indem sie die Leistungen der Mitwirkenden noch durch eine Klangwirkung von seltener Schönheit unterstützt und auch die feinsten Tonschattirungen mit reiner voller Deutlichkeit zu Gehör kommen lässt. Ueber die Ursache dieser schönen Klangwirkung in diesem Saale ist von Vielen gedacht und gesprochen, doch nur selten das Richtige getroffen worden; obgleich sich Alles auf einfache Thatsachen zurückführen lässt und wie schon oft, so auch hier der Zufall

günstig eingewirkt hat. — Zuerst sind es die so glücklich getroffenen Dimensionen dieses Saales, das Verhältniss seiner Höhe zur Breite und Länge, die auch mit dem sogenannten goldenen Schnitt, diesem für das gegenseitige Verhältniss der Theile und Dimensionen der Erscheinungswelt allgemein gültigen Gesetz, übereinstimmen. Er ist 100 Fuss lang, 47 Fuss breit und 35 Fuss hoch. Sodann ist jedoch auch die Hauptbedingung für Akustik beobachtet worden. Man hat den Schallstrahlen keine Hindernisse entgegengesetzt. Man hat den Saal ursprünglich ringsum mit hohlen und glatten Bretterwänden umgeben, welche durch Resonanz den Schall verstärken und sich oberhalb durch Abrundung vortheilhaft mit dem Plafond verbinden. Ferner liegen rings um den Saal hohle Räume, bestehend in Corridors, Nebensälen u. s. w., deren Luftschichten zugleich mit denen im Saale in Vibration kommen. Der Fussboden des Saales selbst ist mit dem Resonanzboden einer Violine zu vergleichen. Derselbe ist durchweg aus Holz construirt und wird von unten, wo sich die Tuchböden befinden, durch einzelne freistehende hölzerne Säulen unterstützt, ähnlich wie der Stimmstock in einer Violine. Ebenso ist auch der Plafond gänzlich aus Holz beschaffen und darüber befindet sich der ebenfalls hohle Dachstuhl. Man sieht daraus, dass in diesem Baue die hervorragendsten Punkte eines akustischen Raumes erreicht wurden. Immerhin entspricht er den Anforderungen der Gegenwart nicht mehr, indem er bekanntlich zu klein ist und eine Vergrösserung desselben sich als unmöglich erweist. Schon die Anlage der Gallerien, die früher nicht existirten, hat ungünstig eingewirkt. Hätte man, wie vor einigen Jahren beabsichtigt wurde, noch weitere unter den jetzigen angebracht, so würde er bedeutend an seiner Akustik verloren haben. Doch abgesehen von seiner nicht ausreichenden Grösse entbehrt er noch Manches, was ihn zu einem wirklichen Concert-Saal machen würde; es ist dies namentlich der Mangel geräumiger Garderoben, sowie eines Zimmers für die Musiker zum Stimmen ihrer Instrumente. — Ist auch unser Gewandhaussaal, wie wir soeben gesehen, noch nicht vollkommen für seine Zwecke geeignet, so müssen wir doch immerhin stolz sein, in Leipzig einen solchen Saal zu besitzen; nicht jede Stadt ist so glücklich.

Nur in Barmen ist in neuester Zeit ein Concert-Saal entstanden, der seiner vortrefflichen Akustik wegen bei allen derartigen Projecten als Muster zu berücksichtigen wäre; es ist der für die dortige Gesellschaft Concordia erbaute. Eine nähere Beschreibung desselben würde zu weit führen; ich erwähne nur noch, dass man seine gute Klangwirkung einem ungemein schönen Verhältnisse und besonders der Construction seiner Decke verdankt. — Freunde der Kunst mögen bei etwaiger Anwesenheit in dieser Stadt nicht versäumen, denselben zu besuchen und ein Concert zu hören. Alle übrigen Städte Deutschlands, selbst grössere wie Berlin, Wien, können unter den für Musik-Aufführungen bestimmten Räumen keinen aufweisen, der dem Zwecke vollkommen entspräche; theils sind dieselben zu klein, theils hat genügende Grösse nicht akustisch genug.

Auch in Leipzig ist man genöthigt Säle zu benutzen, die sich wenig für Concerte eignen, wie z. B. der grosse Saal der Buchhändler-Börse. Abgesehen von seiner nicht sehr zweckmässigen baulichen Anlage und den wenig vortheilhaften Dimensionen, bestehend in einer Breite von 44 Fuss und einer Länge von 120 Fuss, gestattet er keine passende Aufstellung des Orchesters, indem dieses nur dicht vor der Gallerie errichtet werden kann, wodurch es eine reflectirende Wand entbehrt, die bei dieser schon bedeutenden Grösse des Raumes unbedingt nothwendig wäre.

Gleich verhält es sich auch mit dem grossen Saale der Centralhalle; ja derselbe würde wegen der vielen Säulen, Nischen u. s. w. eigentlich als ganz untauglich für musikalische Zwecke zu erwähnen sein, wenn nicht der Plafond seiner Form nach gleich einem riesigen Schalldeckel über das Ganze gespannt, die schädlichen Wirkungen der decorativen Ausstattung einigermassen wieder aufhöbe. — Auch der grosse Saal des Schützenhauses ist zu Musik-Aufführungen nicht gut passend, da seine ungeschlossene Gestalt, die vielen Gruppirungen und Ausschmückungen jeden auch noch so starken Ton abdämpfen. Noch ein Saal mag nicht unerwähnt bleiben, der bei seiner Grösse leidlich akustisch ist, jedoch nur wenig zu Aufführungen benutzt wird: der in der Elster-Strasse gelegene Tonhallen-Saal. Die Ursache der daran bemerkbaren vortheilhaften Klangwirkung liegt in seiner symmetrischen Gestaltung, dem Verhältniss seiner Länge zu der Breite (welche erstere 110 Fuss, letztere 9½ Fuss beträgt), die ihn als einen fast gleichmässigen Raum erscheinen lassen, wie sich überhaupt durch Erfahrung herausgestellt hat, dass diejenigen Säle eine bessere Akustik besitzen, deren Breite, bei nicht übermässiger Höhe, nicht zu viel von der Länge abweicht.

Der Mangel eines grösseren Concert-Saales ist ein Uebelstand, der längst schon tief empfunden, immer schwerer auf dem Kunstleben unserer Stadt zu lasten beginnt. Während das neue Schauspielhaus, dessen Bau für nothwendig erachtet wurde, schon seit einigen Jahren dem Gebrauche übergeben ist, müssen selbst zu Aufführungen anerkannter Meisterwerke noch immer oft genug nicht ganz geeignete, oft der Wirkung unzuträgliche Räumlichkeiten gewählt werden. Gewiss ist es an der Zeit, einem solchen Zustande ein Ende zu machen. Die in unserer Stadt von jeher so regen musikalischen Bestrebungen, die stets in weitern Kreisen sich verbreitende Bildung, die immer mehr anwachsende Bewohnerzahl, der Weltruf Leipzigs als Pflegerin, als Beschützerin der Musik, stellen es als unabweisbares Bedürfniss hin, der Tonkunst endlich eine neue, ihrer würdige Zufluchtsstätte zu eröffnen.

Anzeigen und Beurtheilungen

Classische Studien für das Piano-Forte. Aus Meisterwerken ausgewählt und zum richtigen Verständnisse mit Vortragszeichen und Fingersatz versehen. Revidirt von **J. Fischhof**, fortgesetzt von **L. A. Zellner**. Wien, Carl Haslinger. Heft 13—17. Preis à Heft 80 kr. C. W.

(Schluss.)

An die Fuge schliesst Herr Zellner eine Gigue, welche bei Muffat am Ende. Auch hier finden sich dieselben Abweichungen, dieselben Entstellungen, dieselben Verkennungen. Die falsche Deutung des Arpeggio verursacht wieder seltsame Verkehrtheiten, besonders hässlich bei den Schlüssen. Was Muffat so





gespielt haben will, parodirt in den affectirten Stückchen, wie folgt

[nc¹]

Dieselbe Figur wiederholt sich dann mehrmals im Laufe des Stückes und kehrt am Schlusse des zweiten Theiles genau so, nur nach G-dur versetzt, wieder nimmt also einen bedeutenden Theil des ganzen Satzes ein und ist für denselben charakteristisch. Indem sie hier zerhackt und dadurch unkenntlich gemacht wird, ist zugleich das Ganze geschädigt. Dass solche Achtel auch musikalisch ganz unmöglich sind, namentlich in einer so fein symmetrischen Arbeit wie die Muffat's, und dass sie bei keinem guten älteren Claviercomponisten zu finden sein werden, weiss jeder Kenner ohne unsere Versicherung. Durch derartige Verballhornungen muss eher in den Laien das ohnehin schon vorhandene Vorurtheil, die alte Claviermusik sei zerschnitten, ungelenk und barock, nur befestigt werden. Ärgerlicher noch als die mildeern einzelnen Fehler, sind nun die unnöthigen Schwankungen bei das vorliegenden Ausgabe. Wäre im Fehlermachen doch wenigstens Consequenz beobachtet! Der zweite Accord des zweiten Taktes im obigen Beispiel hat kein Arpeggio und mit Recht, weil der Vorschlag sonst nicht klar herausgebracht werden könnte *). Herr Zellner setzt die drei Achtel darunter, aber bei dem Note um Note entsprechenden dritletzten Takte lässt er ein leer, zeigt zugleich auch den Vorschlag. Bei diesen schönen Gigue hat er aber das Verständniss so unmöglich gemacht durch p, pp, f, ff und crsc. — unnatürlich und störend für jeden, der über die ersten Elemente in die Kenntniss der alten Satz- und Spielweise hinaus ist.

Blicken wir nun noch auf das aufgenommene Stück eines andern achten Claviermeisters, an welchem der Herausgeber ebenfalls seine Kunst erproben kann, auf das Rondeau von Couperin, welches den Schluss des 47 Heftes bildet, so finden wir dort alles wieder, was wir bei Muffat hervorgehoben haben, dieselbe Vernachlässigung der Spielmanieren, dieselbe Unachtsamkeit in

*) Später bei der Wiederholung in C-dur steht bei Muffat ein Arpeggio, was nur als Druckfehler ansehen muss.

der Wiedergabe des Originals mit gelegentlich angebrachten Verbesserungen u. dergl. Bei Couperin ist aber eine genaue Beachtung der Manieren eigentlich noch wichtiger, als bei Muffat. Herr Zellner dachte aber wohl wie Farrenc, der auf die Autorität seiner Frau hin behauptete, auf eine Handvoll mehr und weniger von diesen Manieren werde es nicht ankommen. Freilich kommt es darauf an, denn in der Kunst giebt es so wenig, wie nach Goethe's Spruch in der Natur, Kern und Schale, auch die Kunst ist alles mit einem male, und wer ihr das Kleinste raubt, beginnt an ihr das Werk der Zerstörung, welches sich dann krebsartig weiterfrisst. Vieles, was Couperin noch in Manieren einwickelte, hat bald darauf Bach (der ihn sehr bewunderte und mit Vorliebe spielte) in Noten ausgeschrieben. Wie soll man nun im Stande sein, die innere Entwicklung der Claviermusik zu erkennen, wenn solche Fingerzeige unterdrückt werden?

Es giebt überall nur Einen Weg, in die Kunst einzudringen, und daher gilt für alte Werke so gut, wie für neue. Es ist das einfache Anschluss an das Original, die treue Wiedergabe desselben im Sinne seines Autors und mit den von diesem angedeuteten Hülfsmitteln. Bei älteren Tonwerken ist dieser Grundsatz noch immer nicht zu allgemeiner Anerkennung gelangt, obwohl jede Abweichung von demselben, wenn man sie (wie z. B. die vorliegende Sammlung) ei[?]ere[?] untersucht, auch dem Kurzsichtigsten als höchst schädlich, ja als einfach unsinnig erscheinen muss. Man glaubt aber dennoch an jenem Grundsatz nicht streng gebunden zu sein, und zwar deshalb nicht, weil unsere Hülfsmittel der Tonbelebung, unsere Instrumente, andere geworden. Aber eben hierin liegt der Irrthum. Ein auf wirklichem Verständniss abzielendes Studium der alten Claviermusik muss sich in Anschauung und Uebung zugleich den alten Instrumenten soviel wie irgend möglich zu nähern suchen und selbst vor der Wiederbelebung alter Instrumente durchaus nicht zurückschrecken, weil auf diesem Wege eine wirkliche Bereicherung unserer musikalischen Hülfsmittel und Kunstgenüsse in Aussicht steht. Folglich — dies sollte hier nur gesagt werden — ist es unrichtig, nach dem Zustande der musikalischen Hülfsmittel (und Einsichten) von heute, die sich schon morgen ändern kann, die alten Kunstwerke zu modeln. Dieser Vorwand ist also nicht stichhaltig, und selbst wenn er es wäre, könnte er offenkundige Verbesserungen nie rechtfertigen.

Man wolle uns aber nicht missverstehen. So sehr die Forderung, dass alles unangetastet gelassen wurde, wie der Autor es geschrieben hat, bei dem Wiederabdruck seiner Werke von uns als ein Postulat des gesunden Menschenverstandes verfochten wird, so wenig glauben wir hiermit doch die Mittel erschöpft, durch welche die wirklich schönen Werke der Vorzeit in weitere Kreise verbreitet werden können. Hier liegt ein grosses Feld vor, welches jedem zu bearbeiten freisteht. Aber die Grundlage, an welcher genau festgehalten, auf welche stets wieder zurückgeblickt wird, muss das Original sein. Der Bearbeiter eines Stückes, namentlich wenn er seinem Titel wie selbständige Studien entsprechen wollte, müsste zunächst das Originalsatz vorlegen, unterhalb in modernen Schlüsseln, aber doch so, dass man ihn treu, was man es in Brahms' Ausgabe des Couperin im 4. Bande der »Denkmäler der Tonkunst« sehen kann, und darauf würde der Satz in modernen Bearbeitung folgen. Eine solche Bearbeitung muss stets Erläuterung, niemals Verbesserung sein wollen, dann wird sie von grossem Nutzen sein. Als ihre nächste Aufgabe betrachten wir die musi-

kalische Wiedergabe der Meisterwerke, soweit nur irgend möglich müssten dieselben in Noten gesetzt und als Lehrbeispiele vorgelegt werden, mit Hervorhebung des jedem Meister und jeder Schule besonders Eigenthümlichen. Im weiteren Verfolg würde dies auch höchst fruchtbare Uebungen abgeben für unsere Conservatorien, und so könnte man die Jünger der Kunst, wie auch die ersten strebenden Dilettanten, bald dahin führen, einfache ungeänderte Classikerausgaben, wie die angeführte von Grafton, mit Lieblichkeit spielen zu können. Sollte Herr Zellner eine derartige Sammlung unternehmen, die nur in der Grundlage nicht zu leicht wäre, so bin ich überzeugt, dass wir ihm dann alle möglichen Fortschritte zu Gute halten und sonst über ernstere Irrungen nicht rechten würden, dass er immer ein lebhafter, ein wenigstens ein Editor alter Tonwerke. Aber was die schon gehabte Stadt uns erlangt, so wird der Wunsch gerechtfertigt sein, zu ihrer Unterstützung eine Kleinigkeit beitragen zu können. Chr.

Musikalisches aus dem Briefwechsel von Mary Granville.

(Fortsetzung.)

(Anne Granville an ihren Bruder. Welsbourne am 3. Dec.) Ich hoffe, Du ist Herr Händel wohl auf. Ich bitte um meine Empfehlungen an ihn, er hat keinen wahrhafteren Bewunderer seines grossen Werkes als mich; sein wundervoller Messias kommt mir nie aus dem Sinn; ich kann sagen, mein Herz war davon gleichsam zum Himmel erhoben. Lediglich Solche, die niemals das Entzücken der Schönheit empfunden haben, können gegen eine derartige Aufführung etwas einwenden, denn dieselbe befriedigt unsere Verehrung und macht uns erst recht empfänglich für den einen der göttlichen Worte, aus denen er ein Werk gebildet hat grösser als alles was bisher erschienen und ich bin dess sicher, jemals erscheinen wird. Wenn irgend etwas uns einen Begriff geben kann von dem jüngsten Tage, es ist jener Theil: »Die letzte Trompete wird erschallen«; wir die sind nur wenige Leute, zu denen ich so spreche kann, denn sie würden mich Erdhauses schelten, doch wenn ich meine Gedanken zu erheben wünsche über diese Welt und ihre Nichtigkeiten, so überblicke ich die Oratorien, welche ich hörte, und selbst mein armseliges Spiel giebt mir angenehme Rückerinnerungen; aber von Messias besitze ich nichts ausser der Arie »Er ward verschmähet«. — Macht Herr Händel zum nächsten Frühjahr noch etwas Neues? sicherlich wird man Theodora zuletzt noch Gerechtigkeit widerfahren lassen, wenn sie wieder gegeben wird, aber die meisten Menschen haben Ohren und hören nicht. Mein Mann (Dewes) befürchtet, ich werde die Jungens musikalisch machen, welches sie, wie er meint, von ihren nothwendigen Studien abhalten werde; aber ich zweifle dass sie ein gutes Gehör besitzen; nur die kleine Mary kann eine Melodie singen, und Dewes erlaubt mir, aus dieser eine Musikerin zu machen, wenn es angeht.

(Mary G. an ihre Schwester. Delville 14. Dec.) Am nächsten Dienstag Morgen ist die Probe des Messias zum Besten der Schuldgefangenen, am Donnerstag Abend die Aufführung. Ich hoffe beide besuchen zu können; unser armer und desshalb beliebter Virtuose ist Moreland, der die erste Violine spielt und das Ganze leitet. Ich fürchte, sein italienischer Geschmack wird damit rein; ich werde nicht im Stande sein, meine erschlossenen Verehrungen zu jener erhabenen Musik zu schlagen. Was mich fürchten lässt, dass solches der Fall sein werde, ist, dass er den Schluss des 8. Concerts von Corelli statt die klar und deutlich vorzutragen, mit Einfällen und Manieren ausfüllte, welche die Wirkung jener süssen Töne zerstörte.

(18. Decbr.) Diese Woche hatten wir ein Musikfest. Am Dienstag Probe und gestern Abend Aufführung vom Messias, welch ich sehr gut aufgeführt, und das Vergnügen an der Musik sehr erhöht durch die Gedanken, wie manche arme Schuldner dadurch aus seinem Gefängnisse erlöst werden wird. Heute Nachmittag gehen wir in Gesellschaft beim Dechant von Derry ein Motette zu hören. Er hat gute dem Messias sehr gut, ausserordentlich gut, wenn man bedenkt, dass er mit dieser erhabenen Musik vorher gemacht bekannt war.

(An ihren Bruder. 18. Decbr.) Ich war in der Probe und Aufführung des Messias, und obwohl Stimmen wie Instrumente einer solchen Aufgabe nicht ganz gewachsen waren, wurde es doch recht gut gegeben und machte mir viel Vergnügen — es ist herrlich. Moreland leitete das Ganze; ich fürchtete, er werde es verderben, war aber angenehm überrascht das Gegentheil zu finden, es trug ihm grossen Beifall ein. Ich dachte, es würde seiner wilden Phantasie und seinen bebenden Fingern unmöglich gewesen sein, die rechten Grenzen einzuhalten, aber Händel's Musik gebietet Begeisterung und Ehrfurcht. Er sagt (doch ich glaube es nicht), dass er niemals etwas von Händel's oder Corelli's Musik sah, bevor er nach Irland kam.*) Bei dem Dechant von Derry hörte ich ihn ein Solo von Geminiani spielen, welches er niemals gesehen hatte; er spielte es geschickt, weil seine Fertigkeit ausserordentlich ist, aber sein Geschmack in dem Adagio war bei dieser Kraft übel angebracht. Er ist jung, leichtsinnig und in guten Umständen, wie man mir sagt. Könnte er unter Händel's Direction etwa ein drei Jahre spielen, so würde ein erstaunlicher Spieler aus ihm werden. Wir haben ihn hier so gern, dass ich ihn allen eure hohen Gesellschaften vorstellen möchte, wenn man erfahren sollte, ich hätte diesen Rath gegeben; dann man fürchtet sehr, er werde uns bald verlassen. Bitte um meine Empfehlungen an Händel. Kommt Theodora nächstes Frühjahr zur Aufführung?

(1752. An ihre Schwester. 18. März.) Mittwoch Nachmittag ging ich, um »Susanna« zu hören — es wurde schlecht genug genug Weise aufgebracht. In meinem Leben hörte ich nicht eine solche Aufführung; was ernst und schwer sein sollte, wurde in Lustigkeit verwandelt.

(28. März.) Ich habe von Lady Sarah Cooper einen Brief erhalten, sie schreibt mir, dass die Cuzzoni wieder in England ist und dass sie beabsichtige, dieselbe in ein Kloster zu bringen.

(11. April. An ihren Bruder.) Unter Musiken, die der unter leiden, wird, wie ich fürchte, dieses Jahr auch Händel sein.**) Ich höre, die Oratorien sind sehr gut besucht gewesen. Du hast aber nichts davon geschrieben, ist ein neues Werk dazu gekommen?

(Mrs. Mary an Bernard Granville. Gloucester 20. Sept.) Ihre Schwester verliess uns letzten Mittwoch nur acht Tage. Ich hoffe, sie ist jetzt zu Hause. Ich werde mich um das Pythoffen bemühen, ich bin ausserordentlich entzückt von »Auf Wiedersehen in dieser Welt« und »Was tief in Angst« etc. etc. [Duett und Arie aus Theodora]. Ich hoffe Herr Händel wird nicht das ganze Winter über in Spa bleiben; wenigstens hoffe ich, dass er Jephtha's Gebühr wohl ausgesetzt wird.

(Mary G. an ihre Schwester. Delville 17. Nov.) Dubourg, welcher unser Musikdirector in Dublin ist, bittete mir um eine Geburtstagsmusik; viel zum Lobe derselben kann ich nicht sagen, da sie nicht gross genug gehalten ist für eine besuchte

---

*) Dies ist durchaus nicht unmöglich, sondern vielmehr sehr wahrscheinlich, denn von Händel war wenig nach Frankreich gelangt und Corelli war dort längst durch andere Violinmeister verdrängt.

**) Dies bezieht sich auf den Tod des am 20. März 1751 gestorbenen Prinzen von Wales, welcher seit Jahren Händel's Patron und ein beständiger Besucher seiner Oratorien gewesen war.

Versammlung], liebliche Pastoralmusik, die aber in einem grossen Concert keinen Effect macht.

(14. Nov.) Hast Du gehört, dass der arme Händel auf dem einen Auge blind geworden ist? Ich weiss, Du (der seine Verdienste so sehr zu schätzen weisst) wirst es beklagen.

(1744. Nov. 4?) Armer Händel! Mit welchen Gefühlen muss er den »Nicht sein umber« [Arie in Samson] vernehmen! Ich höre, er hat in Folge einer Operation einige Linderung erhalten.

(18. Decbr.) Gestern Morgen waren wir in der Probe des Messias; es ging erträglich. Ich konnte nicht umhin an den armen Händel zu denken und seinen dunkeln melancholischen Zustand zu beklagen; doch hoffe ich, sein Genie wird lebhaft bleiben zum Segen aller wahren Liebhaber der Harmonie.

(1751. Febr. 17.) Ich stimme Deinem Manne darin bei, dass eine unmässige Liebe zur Musik für junge Leute manche[r]lei Unzuträglichkeiten zur Folge haben kann; deshalb würde ich die Musikübung so viel als möglich zu einer Sache des blossen Vergnügens machen und niemals gestatten es als ein Geschäft zu betreiben. Gegen die Malerei ist weniger einzuwenden und bringt den Ausübenden gewöhnlich eine bessere Gesundheit. Ich fürchte nicht, weil Ihr einer Meinung seid, die gute Erziehung und das beständige gute Beispiel, welches sie vor Augen hat, wird aus ihr, wie ich hoffe, ein Geschöpf anderer Art machen, als die jungen Mädchen gewöhnlich sind *).

(1754. Mai 10. London.) Mein Mann schenkte an Miss Mallet ein Billet zum Messias und ich sah ihn mit; mein Bruder holte uns beide ab [illegible] wo zu schätzen. Ich hörte es noch niemals so gut. Die Kapelle [im Findelhospital] ist schön, und der Anblick so vieler armer Waisenkinder, (für eine hier, ich hoffe zu einem guten Zwecke) verwandt werden, bewegliche und liebliche.

(1755. März 3. Aus [illegible].) Ich sendete Dir vorige Woche einen Brief mit einem ausführlichen Bericht über unsere Reise nach London und zurück. Das Oratorium war jämmerlich schlecht besucht; die italienische Oper steht jetzt in der höchsten Gunst und ist immer voll, obgleich sie bei einem der unbedeutendsten Gesänge von Händel alle ihre leeren Compositionen aufwiegt.

(31. Decbr. London.) Gestern wurden mir zwei musikalische Unterhaltungen offerirt — ein Concert bei Lady Cooper und Herr Händel bei dem Domaine. Letztere hat ein neues Instrument (*harpsichord*) von Kirkman gekauft; aber betrübende Privatangelegenheiten **), und öffentliche Calamitäten nehmen meine Gedanken so in Anspruch, dass gegenwärtig für Vergnügungen kein Raum bleibt.

---

*) Wie daraus zu entnehmen ist, war es der musikliebenden gemüthlichen Frau Dewes wirklich gelungen, ihr Töchterchen derart musikalisch zu machen, dass man sogar an ein öffentl[iches] Auftreten als Sängerin denken konnte. Gegen alles Berufsstreben [illegible] Töchter stemmte sich aber die [illegible] Familie, und hierbei liegt ein Tag[e] die mit Strenge durchgeführten [illegible] das Gelangen der musikalischen Kunst zur Folge haben würden, [illegible] Ansichten jener Gesellschaftsschichten sind noch heute — je [illegible] — bezeichnend sind. Die Herausgeberin, Lady Llanover, bestätigt dies mit dürren Worten [illegible] Anmerkung, die so lautet: »Die [illegible] über Bemerkungen über die [illegible] Musik wird [illegible] begreifen und gilt was möglich noch mehr für 1800 als für 1755. [illegible] jener vornehmen Gesellschaft, deren [illegible] Musik [illegible] werden.

**) Im Hinblick vermuthlich der Process ihres Mannes, welcher sich durch viele Jahre hinzog.

(Fortsetzung folgt.)

Briefwechsel

(Ueber Datirung der Musikalien.)

Ein Vorschlag zur Güte — die Jahreszahl der Edition musikalischer Druckwerke betreffend, wiederholt angeregt durch Nr. 34 der Allg. Musikal. Zeitung.

Könnte man nicht dahin agitiren, dass die Verleger die Jahreszahl in Verbindung mit der Verlagsnummer drucken?

Dem musikalischen Interessenten ist vollständig gedient, wenn sie das Jahr der Publication nur überhaupt zu finden wissen, ging es auch an verschwindender Stelle sein, wenn es nur ein allgemeiner Ort ist.

Der Verleger glaubt doch nur die grosse, in die Augen fallende Jahreszahl auf dem Titel fürchten zu müssen; aber kann die unscheinbare neben der Verlagsnummer, welche der grossen Masse überhaupt eine räthselhafte und gleichgültige Bedeutung hat.

Es wäre auch keine Irrung mit den concurrirenden Verlagsnummern zu befürchten, wenn es z. B. hiesse:

$$\frac{B. \& H.\ 17{,}143}{1876} \quad \text{oder} \quad \frac{B. \& H.\ 1843}{1876}$$

u. dergl.

Ich weiss und glaube nicht, dass dieser Vorschlag angethan ist, noch viel weniger sehe ich die Verleger schon darüber berathen, aber es lohnt doch am Ende der Nachfrage und vielleicht einer Antwort im Briefkasten der Allg. Musikal. Zeitung.

Zürich, 6. October 1876. P. F.

Antwort. Einen derartigen Vorschlag würde ich ebenfalls gemacht haben, wenn ein Verleger mir seine Bereitwilligkeit kundgegeben hätte, seinen Verlag von jetzt an so zu datiren. Ich hatte aber alles vermeiden mögen, was ich den [illegible] Collegen dessen [illegible] und mit gleichsam eine eigenmächtige Demonstration ansehen würde. Die Anfügung der Jahreszahl an die Verlagsnummer erscheint mir so angemessen, wie [illegible] schon [illegible] hervorgehoben habe. [illegible] Die Verlagsnummer steht (in Musikalien) auf jeder Seite, sowohl auf der ersten und letzten; dies ist nothwendig, weil [illegible], denn ohne eine solche Bezeichnung auf allen Blättern ist keine Lagerordnung möglich. Die Jahreszahl aber auf jeder Seite angebracht zu sehen, wird Niemand wünschen noch unternehmen, da es eine unnöthige Last [illegible] wäre. Es würde aber auch [illegible] auf einer [illegible] nach meiner Ansicht auf der letzten) das Datum anzugeben, vielleicht so:

$$\frac{B. \& H.\ 07\ 000}{1876}$$

Chr.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Wien.** Nachdem die Oper nun gestern in das neue Haus eingezogen ist, wird das alte Opernhaus nur noch bei der Kärntnerthor demnächst verlassen werden, worüber jetzt Verhandlungen mit der [illegible] im Gange sind. Auf alle Fälle ist die Rolle dieses Hauses als Tempel der Musen ausgespielt, weshalb einige Notizen über seine lange Lebensdauer am Orte sein dürften. Bis Ende des siebzehnten Jahrhunderts waren die Vorstellungen für manchen Musikliebhaber in Wien mit [illegible] verbunden. 1710 liess der Magistrat einer berühmten italienischen Truppe unter der Direction [illegible] einem Schauspielhaus erbauen, dessen [illegible], welches das erste öffentliche Schauspielhaus war. 1714 erlangte nach Abgang dieser Gesellschaft die deutschen Schauspieler Besitz davon. 1755 wurde dieses Haus [illegible] einer [illegible] Gesellschaft eingeräumt, welche dann das Vergnügen [illegible] sehr viele [illegible]. Bei [illegible] 1761 brannte es ab, wobei der Cassirer und seine Frau erstickten. Am 9. Juli 1763 wurde es wieder eröffnet. Der Bau wurde unter der Leitung des Cavaliers Spectakel-Directors Grafen Durazzo nach den Planen des Hof-Architekten N. N. Thomas geleitet. Das Theater selbst ist 46½ Schuh tief, 60 Schuh breit und im [illegible] Schuh hoch [illegible] 6½ Schuh von einander entfernt sind. Im 1776 durch Kaiser Joseph's Theater-Reform das französische Schauspiel erwuchs als die Ballette

und Italienischen Opern zu [illegible] wurde dieses Theater ge[illegible]. [illegible] Als sich [illegible] auch bei den deutschen Opern die Gage des [illegible] erwachsen hatten und die Ballette wieder [illegible] wurden, [illegible] Theater [illegible] mit Anfang des jetzigen Jahrhunderts [illegible] beschränkt, Opern und Ballets jedoch [illegible]. Beide Theater waren unter einer und derselben Direction bis [illegible] im welchem Jahre sich [illegible] der Hofoperntheater mit einem bedeutenden Zuschusse [illegible] Opern mit [illegible] und [illegible] des [illegible]. 1821—1847 [illegible] das Theater [illegible], 1861 übernahm Graf [illegible] die Leitung [illegible]. [illegible] Gesang [illegible] Wir erinnern nur an [illegible] des deutschen Gesanges, wo die [illegible] Vogl [illegible] Leistungen der [illegible] Sänger. [illegible] Theaterfreunde.

* **Berlin.** [illegible] Theater [illegible] Erfolg [illegible] täglich auf der Strasse [illegible] Concerte [illegible] Wien [illegible] Gewandhaus [illegible] Reutlinger [illegible].

* Die Theater in **Paris** sind während des Belagerung geschlossen und viele französische Musiker sind nach England gegangen [illegible] Auber und Gounod. [illegible] Allerdings [illegible] England [illegible] London [illegible] Gounod [illegible] Opern und Oratorien. Leider [illegible] für Gounod einen Namen.

* (Das Oberammergauer Passionsspiel.) Die guten Bauern in Oberammergau [illegible] Wien [illegible] Casino [illegible] Leider [illegible] für nächsten Sonntag [illegible].

[illegible] Ansicht gekommen ist. Es wäre interessant zu wissen, ob die guten Leute aus eigenem Antrieb und Speculation [illegible] London. Der Transport der ganzen [illegible] Oberammergauer [illegible] in England zu Hause.

* (Olympische Spiele.) Aus Athen wird berichtet: Vor einigen Tagen wurde das Programm der olympischen Spiele [illegible] am 1. October [illegible] Am 18. October [illegible] griechische Costüme [illegible] Am 25. October werden [illegible] Spiele [illegible] griechischen Lebens. [illegible] Aufgabe.

* Die Verschwendung des Vicekönigs von Aegypten ist bekannt. Seit Jahren [illegible] Oper [illegible] Geld [illegible] Offenbach und Verdi. Bei [illegible] Oper [illegible] Verdi [illegible] Verdi [illegible] Paris [illegible] Verdi [illegible] Weg durch den Pariser [illegible].

* Folgendes [illegible] aus dem deutschen Heere wird der Schlesischen Zeitung berichtet: Das 4. posensche Infanterie-Regiment Nr. 59 hatte in der Schlacht bei [illegible] Musketiere [illegible] Müller [illegible] Leute [illegible] Gewehren [illegible] Musketiere [illegible] Wagen [illegible] Wald [illegible] Cavallerie [illegible] Wald [illegible] Waffen. Das [illegible] Picolo und Clarinette [illegible] Feinde [illegible] Ehren [illegible] Regiment [illegible] Gefechte [illegible].

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährl. 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 15 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 19. October 1870. Nr. 42. V. Jahrgang.

Zur Quintenfrage.

Von H. Bellermann.

Zweiter Artikel.

In No 36 dieser Zeitung habe ich gezeigt, dass Quintenparallelen unter allen Umständen zu verwerfen seien und dass sie, wenn sie sich in den classischen Werken unserer grossen Vocalcomponisten einmal vorfinden, nur als ein Versehen des Componisten zu betrachten seien. Wie streng hierüber selbst noch die Instrumentalcomponisten des vorigen Jahrhunderts, welche ebenfalls gründliche Satzstudien gemacht hatten, dachten, beweist z. B. C. Ph. Em. Bach, welcher im zweiten Theile seines »Versuch das Clavier zu spielen« S. 155 gerade solche bestimmte von Neueren erlaubte Quinten stark tadelt. Es heisst daselbst: »In folgendem Exempel, wo der Nonen- und Sextquartenaccord abwechseln, ist nur eine Lage, nämlich die, wo die None in der Unterstimme liegt, ohne Fehler zu gebrauchen. Unter »None in der Unterstimme« versteht Bach hier, dass die None in der tiefsten der drei über dem Bass zu setzenden Oberstimmen zu liegen kommt.)

Er fährt fort: »Die Quinten, welche in den zwo übrigen Lagen (a und b) vorgehen, sie mögen auch noch so sehr vertheidigt werden,

etc.

sind und bleiben allezeit dem Ohr eckelhaft. Es ist besser, wenn man die gute Lage nicht haben kann, dass man bei $\frac{9}{8}$ die Sexte weglässet und dafür die doppelte Terz nimmt u. s. w.« So spricht ein gewiegter Musiker, der nicht nur ein guter Clavierspieler war, sondern auch mit Sängern in stetem Verkehr lebte und dessen Kunst das Clavier zu spielen hauptsächlich in einer Unterweisung zu einem guten Accompagnement bestand. Marpurg, der zwar sehr reiche und umfassende Kenntnisse auf dem Gebiete der Musikgeschichte besass, aber nicht Fachmusiker war und der Praxis entfernter stand, vertritt schon die heutzutage ausgesprochene Ansicht, dass Quinten durch die Art der Stimmführung, namentlich durch dissonirende Intervalle, versteckt werden könnten. Indem er in seinem Handbuch beim Generalbass, Theil II S. 97 also urtheilt: »Zwischen Mittelstimmen könne man sie [illegible] Quinten ziemlich vertragen, »die Dissonanzen ersticken allhier das aus der Quintenfolge sonst in die Ohren springende Verdruss. Unterdessen ist es besser die drei obersten Stimmen anders zu setzen und die »Quinten vermittelst einer andern Lage in Quarten zu verwandeln.« — S. W. Dehn hält mit Recht (Harmonielehre S. 162 u. f.) Quintenparallelen für kunstwidrig, wenn ihm auch der Grund des Verbotes nicht klar ist, über welchen wir weiter unten sprechen werden. Es sagt daselbst: »Ueber den eigentlichen Grund des Verbots paralleler »Quintenfortschreitungen ist von jeher und bis auf die neueste Zeit sehr viel geschrieben und gestritten worden. Die uns von ihm angeführten Ansichten von Gottfried Weber und Christianus Hugenius sind ganz unhaltbar und werden von Dehn in genügender Weise beurtheilt und widerlegt. Beide behaupten nämlich, dass der Hauptgrund des Verbotes paralleler Quinten darin liegen soll, dass sie eine Ungewissheit (?) in der Modulation verursachen. Ihr Grund ist ein viel einfacherer, wie sich weiter unten zeigen wird. Dehn fährt darauf so fort: »Es wurde ganz überflüssig sein, alle ähnlichen Gründe für »das Verbot der Quintenparallelen aufzustellen und ihre »Haltbarkeit zu untersuchen. Es muss dem Lernenden genügen, dass die ausgezeichnetsten Meister die Vermeidung »dieser Parallelen immer berücksichtigt haben, dass die »Regel also eine allgemeine Kunstobservanz zum »Grunde liegt. Wenn nun auch hier und dort in Meisterwerken einmal verdeckte Quinten vorkommen, so dürfen »solche Ausnahmen von der allgemeinen Regel nicht so angesehen werden, als gebe die Autorität eines Bach, Mozart, Haydn u. s. w. dem Lernenden die Befugniss, »ganz nach Belieben von der Regel abzuweichen und verbotene Quinten zu machen. Zu solchem Versuchen lasse man sich nicht eher verleiten, als bis er überhaupt wie einer »der genannten Meister schreiben kann, und dann wird es

so schon unterlassen die auffallenden und seltenen Ausnahmen von der Regel nachzuahmen. Unter keiner Bedingung aber darf man sich auf Beispiele solcher Componisten berufen wollen, deren Autorität nur eine ungebildete keine allgemein anerkannte ist. Diese letzte Bemerkung ist durchaus wichtig und richtig; unsere heutigen Componisten, die mit wenigen Ausnahmen nachgewiesenermassen keine gründlichen Satzstudien mehr gemacht und in Folge dessen mit der Tradition gebrochen haben, sind hier natürlich nicht massgebend. Denn das schlimmste, was ein Künstler thun kann, ist, wenn er mit der Tradition bricht und die überlieferten Kunstgesetze unberücksichtigt lässt, d. h. nicht einen ernsten Stud[illegible] werth hält, Gesetze, unter deren Beobachtung die erhabensten Kunstwerke entstanden sind und welche ihr Vorhandensein dem Nachdenken und dem feinen Gefühle der ausgezeichnetsten und befähigtesten Künstler verdanken. In der Anmerkung heisst es dann bei Dehn S. 16k weiter: »Solche Componisten kennen entweder die Regeln nicht, oder sie sind so ungeschickt, um sich in den Grenzen der Regeln bewegen zu können, oder endlich, so und unverschämt genug, ihr grundloses Abweichen von der Regel für ein mit ihrer Stellung verbundenes Vorrecht oder gar für eine Genialität ausgeben zu wollen.« Soweit sind die Dehn'schen Auseinandersetzungen ganz vortrefflich; mit einem Male springen jedoch von seinem so gut vertheidigten Meinung ab und sagt: »Allerdings kann mitunter seine Ausnahme von der Regel stattfinden, und das Geschicklichkeit, womit solche Ausnahmen angebracht werden, zeugt oft von einem sehr feinen Geschmack.« Ich bin doch etwas anderer Meinung, wie ich in No. 36 wiederholt ausgesprochen habe; es kann wohl bei einer Quintenparallele eine im übrigen angenehme Harmonie zu Tage treten; aber immer nur dann, wenn dem Hörer das Fehlen, nämlich die Quintenparallele selbst, verborgen bleibt. Da Quinten als solche sind, wie Fux [illegible] sagt, [illegible], und die Sänger empfinden sie [illegible] des folgenden Citates bei Dehn: »Selbst die strengsten Theoretiker gestatten Ausnahmen; unter andern sagt schon Bononcini in seinem Werke: *Il Perchè Musicale overo Staffetta armonica*, Bologna 1693 S. 29) vom Clemens [illegible], einem Schüler des Nanino und Palestrina, also der strengen römischen Schule: ‚*Soleva dire, che omnia più tosto de'lasciar scorrere le due quinte in un passo da Maestro, che scilevarle con pregiudicio della tessitura*.' (Er pflegte zu sagen, dass er es lieber vorzöge die beiden Quinten in einem Meistersatze durchklingen zu lassen, als sie mit Nachtheil des harmonischen Gewebes zu verbessern.)«*)

Der Grund, weswegen man Quintenparallelen in einem aus selbständigen Stimmen zusammengefügten Satze nicht dulden kann, ist derselbe, wie bei der Octave. Bei beiden Intervallen liegt die Nothwendigkeit ihres Verbotes in der Eigenschaft ihrer Consonanz selbst, d. h. bei beiden verschmelzen sich ihre Töne so vollkommen mit einander, dass, wenn zwei Stimmen in Octaven- oder Quinten-

parallelen einhergehen, wo die Verschiedenheit zweier solcher Stimmen nicht mehr in befriedigender oder genügender Weise mit dem Ohre wahrzunehmen im Stande sind. Die Octave verhält sich bekanntlich wie 1 : 2, die Quinte wie 2 : 3. Man lasse c g auf einer Orgel einmal eine reine (d. h. untemperirte, wirklich im Verhältniss 2 : 3 stehende) Quinte anschlagen und einige Zeit hindurch aushalten, so wird man sich namentlich wenn der tiefere Ton naturgemäss ein wenig stärker als der höhere erklingt von der vollkommenen Consonanz der Quinte bald überzeugen; und nun lasse man sprung- oder stufenweise einige solcher zwei stimmigen Quinten in demselben Verhältniss folgen und man wird kaum noch eine Zweistimmigkeit wahrnehmen können. Das folgende Verhältniss 3 : [illegible] ist schon um so viel complicirter, dass es eine vollkommene Verschmelzung und Vermischung der Töne nicht mehr hervorbringt, — was hierin daher die Umkehrung der Quinte, die Quarte, sehr gern in parallelen Fortschreitungen.

Da die Octave genau denselben Ton, nur in verändertem Maassstabe wiedergiebt, so ist sie natürlich im Unisono und bei einer beabsichtigten Verdopplung der Stimmen, wie z. B. im Orchester oder in der Begleitung der Singstimmen durchs Orchester, sehr wohl möglich und mit gutem Erfolg von den bedeutendsten Componisten angewendet worden.*) Bei der Quinte geht dies aber nicht an, weil sie doch schon in der That eine andere Stufe der Tonart enthält, also von einer Verdopplung einer Melodie durch sie nicht die Rede sein kann.**) Ist nun auf der einen Seite die Anwendung der Octaven sehr wohl erlaubt und unter Umständen sogar geboten und angenehm klingend, so ist auf der andern Seite jedoch da, wo es sich um eine Führung obligater Stimmen, wie im reinen Vocalsatze, handelt, ihre Wirkung desto unangenehmer; sie wird durch ein eben da, wo man eine wirklich verschiedene Bewegung der Stimmen wahrzunehmen verlangt, diese Verschiedenheit in einem noch weit höheren Grade aufgehoben, als durch eine Quintenparallele. Und dies ist auch offenbar der Grund, weshalb wie in den

---

*) Dehn schliesst aus dieser Stelle offenbar zu viel, wenn er behauptet, dass eine ausnahmsweise angebrachte Quinte oft von dem sehr feinen Geschmacke des Componisten zeuge. Dagegen will ich zugeben, wenn einmal eine Quinte bei sonst ausgezeichneter Schönheit eines Satzes durchgeschlüpft ist, so mag sie stehen bleiben, wenn man sich nicht anders verbessern kann, als dass man gewisse Schönheiten des Satzes opfert, und dies ist auch die Ansicht des Clemens gewesen. Mit Recht kann man dies z. B. von jener Stelle im Jesus sagen, welche ich in No. 36 angeführt habe, wo der Gang im Alt und Tenor melodisch so charakteristisch und ausdrucksvoll ist, dass man keine von beiden, am wenigsten den Tenor mit seinem Sprünge, gern geändert sehen möchte.

*) Die Sänger müssen müssen, auch wenn sie vom Orchester begleitet werden, immer einen in sich fehlerfreien Satz bilden; die Instrumente können dann mit ihnen, abgesehen von denen, welche eine selbständige Begleitung übernehmen, entweder die Stimmen im Einklang verstärken oder theilweise eine Octave höher, z. B. in 4 Fuss-Ton, mitspielen. Eine Begleitung selbst der menschlichen Stimmen ist sonach, [illegible] selbst unter einander solche Octavenverdopplungen nicht zulassen. Ein doppelt zweistimmiger Satz in dieser Weise z. B.

klingt gesungen immer ärmlich; von Instrumenten ausgeführt oft sehr angenehm. Händel hat bisweilen, so z. B. im Samson in dem Philisterchore »Gott Dagon hat den Feind besiegt«, Verdopplungsscenen hier in ohne Tenor und Sopran. Die Wirkung ist ganz überraschend aber nicht schön.

** Neuere Componisten machen vielleicht den Versuch nach Vorbild der Orgel auch im Orchester durch Instrumente eine Quinten-Mixtur einzuführen. In der heutigen Zeit ist ja Alles möglich.

Werken unserer grossen classischen Vocalcomponisten weit häufiger einmal einer durchgelaufenen Quintenparallele als einer Octavenparallele begegnen. Doch lassen sich auch von diesen letzteren einige Beispiele aufstellen.

Palestrina I. Nr. 36.

Tenor

Bass.

Dass in vorstehendem Beispiel die Octavenparallele nicht beabsichtigt ist, liegt auf der Hand; dieselbe ist durch die Theilung oder Ausschmückung der ursprünglich halben Note e im Alt in ein Viertel und zwei Achtel e h a entstanden, so schnell und kurz diese Octavenparallele aber auch dem Ohre vorübergeht, so klingt sie dennoch sehr hässlich. Ein anderes und zwar recht auffallendes Beispiel findet sich in Händel's Messias in dem Chore: »O du, die Wonne verkündet in Zion«. Hier liegen die Octaven sogar in den beiden äusseren Stimmen, im Sopran und Bass

S.
A.
T.
B.

Die Kunstpraxis kann also, wie wir in Nr. 36 und in den vorstehenden Zeilen gesehen haben, in keiner Weise parallele Quinten- und Octavenfortschreitungen zulassen. Die Schule aber, welche ein angehender Componist durchzumachen hat, ist selbst mit der Aufstellung dieses Verbotes noch nicht zufrieden, sondern richtet an den Schüler die noch viel strengere Forderung, dass er eine vollkommene Consonanz, also die beiden in Rede stehenden Intervalle in einem harmonischen Gewebe nur durch die Gegen- und Seitenbewegung (niemals aber durch die gerade Bewegung) erreichen darf und bezeichnet alle durch die letzte Art der Bewegung erreichten Quinten und Octaven als verdeckte Quinten und Octaven, z. B.

a. b. c. d. e.

Diese sogenannten verdeckten Quinten und Octaven, von denen sich das beschränkte Rahmen wegen nur einige wenige Beispiele beranziehen konnte, sind im zweistimmigen Satze fast ganz*) zu vermeiden; sie kommen aber in allen guten Vocalwerken von der ältesten bis zur neuesten Zeit (von Palestrina bis Bach, Händel, Haydn, Mozart u. s. w.) in ungezählter Menge vor. Trotz dieser häufigen und sogar in vielen Fällen gebotenen Anwendung hat aber dennoch die Schule des Contrapunktes (d. h. des reinen Vocalsatzes) ein Recht und sogar die Pflicht, dem Schüler bei seinen Exercitien diese oft unbequeme Fessel anzulegen, da es in der That viele Fälle giebt, wo eine verdeckte vollkommene Consonanz schlecht, bisweilen ebenso schlecht wie eine wirkliche offene Quinte oder Octave klingt und somit das Wesen des mehrstimmigen Satzes beeinträchtigt. Dass jene verdeckten Intervalle im zweistimmigen Satze kaum jemals zulässig sind und hier eine durch die gerade Bewegung erreichte Consonanz fast in allen Fällen die Zweistimmigkeit in der That augenblicklich als äusserst leer erscheinen lässt (s. namentlich obes Beispiel d), wird wohl allgemein zugegeben. Es ist daher für den Schüler durchaus nothwendig, dass er diese Regel im zweistimmigen Satze auf das strengste beobachte; aber auch wenn er bei seinen Studien den zweistimmigen Satz hinter sich hat und drei- und vierstimmige aussetzt, ist es für ihn von ungemeinem Vortheil, wenn er vorläufig bei der strengeren Regel verbleibt, denn er wird dadurch gezwungen, stets der Bewegung der einzelnen Stimmen und ihrem Verhältniss zu einander die grösste Aufmerksamkeit zu schenken. Es ist für ihn diese dem Unkundigen so streng scheinende Regel ebenso wichtig, wie die, dass er sich bei seinen contrapunktischen Studien im Gebrauch der Dissonanzen in Bezug auf Durchgang, Vorbereitung und Auflösung streng den alten Gesetzen, wie wir sie aus den Meisterwerken der vorhergehenden Jahrhunderte kennen gelernt haben, unterwirft, obwohl die heutige Musik in vielen Fällen das Recht zu einer grösseren Freiheit hat. Unserer Ansicht nach kann sich nur derjenige im freieren modernen Stile eine zweckmässige und richtige Behandlung der Dissonanzen aneignen, der zuvor während seiner Studienzeit sich den Gesetzen der Schule gefügt und hierdurch das Wesen jener Intervallenklasse genügend kennen gelernt hat. Denn man wird in der modernen Musik bisweilen durch Dinge überrascht, die kaum glaublich sind. In einer Messe (oder Requiem) von Rob. Schumann sah ich z. B. einen Nonenaccord mit der Septime auf der schlechten Taktzeit in dieser Weise

S.
A.
T.
B.

Ich will gern zugeben, dass die moderne Ausdrucksweise freiere Dissonanzen verlangt und auch die None unvorbereitet anwenden kann; gewiss! aber dann doch immer auf der betonten Taktzeit. Wer richtig contrapunktiren gelernt hat, kann einen solchen, das rhythmische Gefühl auf das unangenehmste berührenden Fehler nicht machen. — Und so ist es überall: die strenge Schule lässt ihre Uebungen in den Grenzen einer diatonischen Tonart machen, gestattet also nicht die Modulation in entferntere Tonarten, verbietet chromatische Uebergänge u. s. w. — und dennoch habe ich nur bei denjenigen vereinzelten Componisten unserer heutigen Zeit, welche jene strengen diatonischen Studien gemacht haben, eine wirkliche Sicherheit in den freieren Modulationen und im chromatischen und enharmonischen ...

*) Einzelne sind jedoch auch hier erlaubt, nämlich solche, wo die Verschiedenheit der Stimmen trotz der geraden Bewegung genügend zu Tage treten kann.

hier geht bei a a das einfachere Verhältniss (die Octave) dem complicirteren (der Quinte) voraus. Dies nur vorläufig; auf einzelne Fälle werden wir weiter unten zu sprechen kommen.

nischen Stile gefunden.*) Ich erinnere hier nur an die wunderbar schönen und tief ausdrucksvollen Uebergänge, die sich in A. E. Grell's sechzehnstimmiger Messe**), namentlich in dem Satze *Et homo factus est* mit dem *Crucifixus* finden. — Doch kehren wir nach diesen beiläufigen Bemerkungen über die Bedeutung der Schule***) zu unserm Thema zurück.

*) Hier wäre noch viele Fragen anzuknüpfen, die aus dem von uns in unserm Gegenstande entfernen würden und in besonderen Artikeln zu besprechen sein dürften. Die oben angedeutete Art scheint in der Modulation ward beim Stil dem der strengen Contrapunkt [illegible] dadurch erreicht, dass der Satz [illegible] innerhalb eines diatonischen Tonleiter bestehe sie nun aus den Tönen von C-dur, oder irgend einer anderen transponirten Tonart, nicht nur [illegible] Dur- und Moll-Cadenz erlernt, sondern auch [illegible] der andern Octavengattungen oder sogenannten Kirchentöne. Unsere heutigen Componisten gehen fast immer, wenn sie [illegible] C-dur] auf anderen Stufen [illegible] in eine fremde Tonart [illegible], während der strengen Stile [illegible] doch bei den [illegible] [illegible] [illegible] in der Tonart bleibt und so diese in jene Tonart angenommen [illegible] massen kann. Geht es dann einmal in eine entferntere über, so ist er viel auch seiner Wirkung bewusst. Das [illegible] oft glaubte Verlassen der Tonart und das [illegible] und Herumirren [illegible] andere macht wohl das Einfreiben des [illegible], aber trotzdem [illegible] [illegible] [illegible] Weise an das [illegible] Werk [illegible] [illegible].

**) Neue [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Grell [illegible] 1865 bei [illegible] Bote.

***) Was die Bedeutung der Schule betrifft, so kann ich nicht unterlassen hier anzuführen, dass heut zu Manchem sogar die Uebungen die [illegible] [illegible] [illegible] Überdauung halten. Herr W[illegible] verwerflich [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] will ja noch [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Theil merkwürdig [illegible] [illegible] [illegible] Studium der Composition vorsieht [illegible] Instrumentenspiel [illegible] einem [illegible] Clavierspieler werden Jahre lang [illegible] [illegible] auf einem [illegible] verlangt. [illegible] [illegible] welche der Satz [illegible] [illegible] [illegible] Tonverbindungen [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] und welche seinem [illegible] Verstand und sein Combinationsvermögen schärfen, sieht man freilich nicht ein.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Ueber Gesangskunst und Kunstgesang. Eine populäre Abhandlung von **Gotthold Carlberg.** Wien. Leipzig. Hartleben's Verlag. 1870. 88 Seiten in 8.

Was hier in einer populären Abhandlung dargestellt ist, war ursprünglich für Vorlesungen [illegible] geschrieben. Jene Vorlesungen hatten zur grösseren Hälfte Laien als Zuhörer, also wird man hier nicht weit eingehende Untersuchungen erwarten. Doch ist des Verfassers Absicht, ein grösseres Publicum zu zeigen, wie der menschlichen Stimme von ihrer natürlichen Anlage zum Kunstgesange vorbereitet werden müsse, wie sich und auch der Schatz des Organs [illegible] werden, bis zuletzt das edle Metall [illegible]. Möchte er nun einsehen, dass das allen mit [illegible] [illegible] Gewandtheit Mitwirkung zu thun hat. Viele technischen Kunstübungen und Wissenschaften sind anti-populär, denn ihren Kern erfasst man nur durch Studium und Uebung. Man kann wohl in »Laien« einiges darüber sprechen, und ohne Frage ist es gut, über die Hauptpunkte in ganz verständlicher Sprache [illegible] zu verbreiten. Soweit der Verfasser dies zu thun beabsichtigt, hat er unsern Beifall.

Ueber seine Autoritäten sagt er: »Ich stütze mich bei meinen Vorlesungen auf die Theorien des Königs der Bassisten Luigi Lablache, seines Freundes Rossini, der [illegible] war, und die Methoden Marco Bordogni's, Manuele Garcia's und anderer Capacitäten, und auf meine eigenen praktischen Erfahrungen, die ich während einer zwölfjährigen Thätigkeit reichlich zu sammeln mich befleissigt habe.« (S. 8.) Dagegen hält er nicht viel von den gegenwärtig in Wien fungirenden Gesangsinstituten, denn er schreibt gleich nachher: »Es ist eine falsche Ansicht, wenn man glaubt, dass man eine Stimme erhalten kann. Diese geheimnissvolle Kraft schreiben sich Gesangsmeister und namentlich einige der Herren Wiener Gesangsprofessoren zu. Das ist entweder Selbstäuschung oder um Täuschung Anderer berechnet.« (S. 8.) Weil der Herr Verfasser nun von Brünn nach Wien übersiedelte, so wollen wir hoffen, dass es ihm gelingen werde, auf [illegible] grösseren Gebiete besseren Grundsätzen Geltung zu verschaffen.

Dass Rossini auf die Frage, was zum Gesange nothwendig sei, geantwortet habe: »drei Dinge: erstens Stimme, — zweitens Stimme, — drittens Stimme«, zieht er in Zweifel, und mit Recht, denn um Rossini wussten alle Italiener zu gut, was die Kunst des Gesanges selbst noch mit einem kleinen Rest von Stimme vermag, und ungläubig [illegible] er die Berichte über deutsche und andere [illegible] Sangeshelden [illegible], weil er [illegible] [illegible] überzeugt war, dass ihren Stimmen die künstlerische Ausbildung fehle. Das ging so weit, dass er selbst, als er die Lind zum ersten Male hörte, es wird in seiner Villa bei Paris, und sie hatte sich eine der schwierigsten Arien von Rossini ausgewählt, unmittelbar vor dem Beginn ihres Gesanges [illegible] [illegible] Iirbeite — ein [illegible], welches allerdings bald durch das höchsten Erstaunen [illegible]. Also konnte hat solches gewissen [illegible] gesagt, wenigstens nicht in dem Sinne, welchen man gewöhnlich damit verbindet.

»Die [illegible] [illegible] [illegible] *per la grazia di Dio* nicht, aber *per la volontà di volere*. Dabei verwahrte man sich gegen die irrige Ansicht, ein Meister sei im Stande, eine Stimme zu schaffen. Eine Stimme, noch so klein, kann gebildet werden und bei einer vorsichtigen Behandlung zu einem breiten, [illegible] Organ [illegible] — Selbst diese letztere Ansicht dürfte der von der [illegible] genannten Germann überspringen. Uns wenigstens ist nicht bekannt, dass sich jemals eine wirklich [illegible] Stimme zu einem mächtigen Organ [illegible] hätte, [illegible] in Folge einer [illegible] Behandlung des Sangmeisters. Es kommt allerdings vor, dass Stimmen in ihrer Wirkung glaubbar über ihr Gebiet hinübergreifen durch die vereinte Kraft geistiger und [illegible] Mittel. Aber solche Stimmen sind dann nicht mehr klein zu nennen, und so sind — eine gute Schule natürlich unter allen Umständen vorausgesetzt — im letzten Grunde doch lediglich das Resultat und der Begabung und [illegible] Bewilligung der [illegible] Kunstaufgaben durch [illegible] [illegible]. Die eigentlich grossen, [illegible] von der gütigen Natur gleichsam fertig zur Welt gebrachten Stimmen haben zwar bei dem Sänger wie bei dem Publikum immer den ungeschmälerten Vortheil über die Menge voraus, aber die wahrhaft gebogenen, wenn auch weniger glänzenden Stimmen behalten doch schliesslich das Feld. Neuere [illegible] J. Lind und Jul. Stockhausen.

Es scheint uns [illegible], wenn der Verfasser mehr von dieser Seite in seinen Gegenstand eingedrungen wäre und ihn [illegible] in einem Gesammtbild der Thätigkeit eines echten Sängers beleuchtet hätte. Die Kunst, auch die Kunstlehre, hat eine populäre Seite, es ist diejenige, welche sich an die Erscheinung, an das künstlerische Beispiel hält. Der Verfasser geht eigentlich mehr auf [illegible] aus, als eine nothwendig [illegible] dann wer solche [illegible] will. Dem ist mit diesen Aphorismen doch nicht gedient, nicht einmal zu Anfängen, und wer [illegible] nicht lernen soll, der wird [illegible] [illegible] das Gelesene [illegible] zu vergessen. Es ist übrigens anzuerkennen, dass der Herr Verfasser sich in allen Fragen bemüht, eine [illegible] Mittelstrasse einzuhalten und Auffassungen und

Anfängerinnen, namentlich über den erwartungsvollen Verwandten und die ängstlichen unter angehenden Sängern, gute Rathschläge zu ertheilen. Die Hauptsache bleibt allerdings immer, dies an irgend einem Orte durch praktische Lehrthätigkeit zu thun, denn — das viele Schreiben über Gesangbildung, welches namentlich in Deutschland Mode ist, dürfte im Grossen und Ganzen ein entbehrliches Ding sein.

Sodann möchte ich wünschen, dass die Schriftsteller über Gesang das Gebiet noch mehr erläutern, als bisher der Fall ist; die Darstellung wird nur so belehrender und das Urtheil gewinnt an Festigkeit. Ein Beispiel. Bei den Registern sagt Herr Carlberg: „Alle Tenorstimmen sind am einfachsten zu behandeln. Man bildet diese Stimmen nach ihrem Register, dem Brustregister. Die Töne in dem ganzen Umfange der Stimme treten in diesem Register auf und werden darnach behandelt.“ Streng genommen haben auch die Tenöre ... nur über dessen Sinn Register zu verfügen. Doch hat man es für gut befunden, in der neueren Zeit, wo die Opern-Componisten dem Bariton [illegible] Aufgaben aufladen, eine neue Klangfarbe [illegible] ursprünglich wohl nur ... um nicht die Ausdauer des Organs auf eine zu harte Probe zu stellen. In Frankreich, wo sehr hohe Baritonisten mit dieser Klangfarbe ihre Unmöglichkeiten haben, nennt man dieselbe Kopfregister, und in der That haben derartige Sänger eine staunenswerthe Höhe, aus mit der Kopfstimme erreichbar. Wenn wir beispielsweise die Partie des Zampa betrachten, von Herold so geschrieben, so kann man sich einen Begriff von der Höhe machen, welche französische Baritonisten mittelst Kopfstimme zu erreichen im Stande sind, denn die Partie beherrscht 2½ Octaven. (S. 22.) Was ist nun dies, sowie die enormen Höhe bei den Tenoren, welcher Sänger, wie der Verfasser sagt, seine gesanglichen Erfolge hauptsächlich zu danken hatte, was ist dies anders als der sogenannte „Falsetto“, nach welchem einst angesehene grosse Sängerklasse benannt wurde? Und wenn wir den Verfasser sagen, dass dieses Falsett schon früher hauptsächlich in Norddeutschland und England ein ... gebräuchliches war, so erklären sich die angegebenen Erscheinungen sehr einfach. Die Kopfstimme ist also nicht im mindesten neueren Ursprungs. Ueber diesen Gegenstand ... noch viel Nützliches sagen. Berührt ist damit den Punkt, wo alte und neue Kunstblicke und wirkliche Gesangskunst sich die Hand reicht.

(Schluss folgt.)

Musikalisches aus dem Briefwechsel von Mary Granville.

(Fortsetzung.)

(1736, Jan. 31.) Bruder Bernard ist sehr glücklich, er hat eine Orgel gekauft, welche sich als ganz vorzüglich bewährt; gesehen habe ich sie noch nicht. [Die Herausgeberin setzt hinzu: „Diese Orgel wurde von dem sogenannten ‚Father‘ Smith gebaut und befindet sich noch jetzt im Besitz der Familie Granville. Händel hatte sie für seinen Freund ausgewählt [d. h. dem Orgelbauer die Disposition gegeben] und spielte oft darauf in Calwich. Wo er erbaut ... war und überhaupt gar noch der Jahre lebte, dürfte er nicht mehr oft die Reise nach Calwich unternommen haben.)

(27. März.) Den Mittwoch brachte ich bei Frau Donnellan zu statt nach „Israel in Aegypten“ zu gehen. Aber schlechter Tausch! Da waren drei Morgane, Frau Goding und zwei oder drei Schwatzschwestern, ich hätte sicher in das Oratorium gehen sollen. Gestern Abend war ich im Judas Makkabäus, es war herrlich und sehr besucht. Israel in Aegypten zog nicht, es ist für gewöhnliche Ohren zu feierlich.

(6. April.) Das Oratorium gestern Abend war reizend und sehr besucht, obgleich am selben Abend in Norfolk House zu Ehren des Herzogs von Cumberland ein Ball stattfand, ausserdem Gesellschaft bei Lady Townshend und Concert bei Lady Cowper war. Wir werden im Ganzen nur noch drei Oratorien-Aufführungen haben; ich hoffe sie alle zu besuchen. Ich habe nur eine einzige versäumt, um einen Nachmittag bei Frau Donnellan zu sein. Das Oratorium gestern Abend war Jephtha; ich hörte es zum ersten Mal und halte es für sehr schön, doch auch für sehr verschieden von allen seinen andern. An der einen Seite saßen mir neue der Lord Oberrichter Ryder, an der andern der Generalprocurator (*attorney general*) Murray.

(1764, April 6.) Yarranchi hat gegen die Mingotti eine Oper errichtet, und Frau Lane sagt, sie will auch jede Nacht in ihrer eigenen Behausung Opern haben.

(18. Dec.) Ich versprach Frau Donnellan bei ihr zu erscheinen und Herrn Händel zu treffen, was ich auch that; er war nicht so besserer Stimmung als ich selber, aber sein Spiel ist stets entzückend.

(1756, Febr. 11.) Miss Mann gab an Sally ein Billet zu dem Oratorium „Sieg der Zeit und Wahrheit“ für gestern Abend und wir gingen zusammen, aber es erfreute mich nicht wie gewöhnlich. Ich glaube der Fehler lag in meiner sehr ... Stimmung, denn die Sänger waren dieselben wie im vorigen Jahr, nur statt der Passerini war da eine neue Sängerin, die mich aber so erbärmlich berührte, dass ich wirklich nicht sagen kann, ob sie gut oder schlecht singt.

(6. Aug. Bei Mount Anwther.) Am Sonnabend war ich bei Bayly's und war erstaunt, dort die Sängerin Frau Arne (die frühere Miss Young) zu finden; sie haben dieselbe ins Haus genommen, um ihren Töchtern Singunterricht zu geben. Sie wurde Herrn Bayly empfohlen von Frau Beckeley, und zwar als ein Gegenstand der Mildthätigkeit. Sie sieht recht sehr gedrückt aus, und ich hoffe, es macht sich hier so manches, wie Bayly's es erwarten. Sie ist von ihrem schlechten Mann hart behandelt*) und würde umkommen sein, wenn nicht barmherzige Menschen sich ihrer angenommen hätten. Sie benimmt sich sehr gut und obwohl ihre Stimme die Jugendfrische verlor wie ihr Gesicht, singt sie doch noch gut; sie wurde gut erzogen von Geminiani und Händel**), und wäre sie weniger nachlässig an Stelle gewesen, so würde sie eine reizende Sängerin geworden sein. Herr Bayly spielt die Violine, der Pfarrer mit seinem ... die Flöte, Frau Arne und Fräulein Bayly singen, und ein kleines Mädchen von neun Jahren begleitet erstaunlich gut auf dem Clavier — es ist eine Nichte von Frau Arne; die Geschichte der Young's besteht wirklich aus geborenen Sängerinnen und Musikerinnen. Es ist höchst angenehm, eine solche Unterhaltung in seiner Macht zu haben, die man sich verschaffen kann so oft es beliebt. Bayly's Haus ist keine Viertelstunde von uns entfernt und ein sehr angenehmer Spaziergang.

(22. Dec. Belvoir.) Ich glaube ich habe Dir noch niemals etwas gesagt über eine musikalische Gesellschaft, die im verflossenen Jahre in Dublin entstand. Die Aufführenden bestehen sämmtlich aus Gentlemen und Ladies***). Lord Mornington †) ist Präsident, Herr Cane O'Hara Vicepräsident, Lady Tyrone

---

* Augustine Arne, später Dr. Arne, der Componist von „Rule Britannia“ und vielen anderen Werken, die noch lange dauern werden, der bedeutendste englische Musiker seiner Zeit, ein hochstrebender, aber an ... Künstler, dabei ... Seine Frau Lane ... früher ... wegen ihrer Schönheit und ihrer Stimme gerühmten ... Miss Young.

** Sie sang viele der von Händel's Oratorien, ... von Geminiani ... ihr ... [illegible] ... und der von guten Lehrmeister ... [illegible].

*** d. h. nur Mitglieder der vornehmen Stände mit Ausschluss aller Musiker von Profession.

† Ein bekannter Musikfreund, der viele, besonders religiöse Compositionen hinterlassen hat.

ist Vorsteherin, am sendet eine andere Dame, welche bei den jungen Fräulein, die im Orchester singen, die Aufsicht führt. Die Versammlungen werden in einem der Räume gehalten, die für die Wohlthätigkeitsmusik gebaut wurden *). Die Herren allein subscribiren und werden durch Ballot gewählt; das sich ergebende Gewinn wird an Dürftige und arme Geschäftsleute verwendet. Ich war einmal dort, es war ein öffentlicher Abend, wie sie deren monatlich einmal veranstalten, es war eine glänzende Versammlung von Damen, die eine noch mehr ausgebreitete als ihre anderen, gewiss ihrer dreihundert. Der italienische Geschmack herrscht dort so sehr und raubt mir zum Theil das Vergnügen, welches ich sonst an ihren Aufführungen empfinden würde, doch diese sind besser als ich erwarten konnte. Die [illegible] und am meisten bellatschte Sängerin ist eine Miss Stuart, eine vollkommen [illegible] Manier, mit all ihren Trillern und Läufen, mit grosser Ruhe und Geschicklichkeit; der Stamme Herr Hesselow spielt den Flügel (harpsichord) reizend, er gab uns zwei Stücke zum Besten, höchst [illegible] gespielt, aber [illegible] Lord Mornington's Leitungen kennst Du. In jeder Woche findet eine Privatzusammenkunft statt, und jede der bei der Aufführung betheiligten Damen hat das Recht, zwei andere mitzubringen. Die Absicht ist gut, und ich freue mich, dass energische Kräfte zu ihrer Ausführung vorhanden sind, aber ich denke, Du und ich würden kein Fonds im December nöthig haben, wenn unsere Mary mit heute treten und uns einer solchen Versammlung zugen könnte.

(1759, Delville 8. Mai.) Conrad's Verse über Herr Händel**) gefielen mir sehr, sie sind sehr hübsch und sehr richtig. Auch Delany gefielen sie sehr. Mein Geist fühlte sich gedrückt, als ich vernahm, dass jener grosse Meister der Töne nicht mehr ist, und ich werde jetzt noch weniger im Stande sein, irgend eine andere Musik zu ertragen, als bisher schon der Fall war. Ich höre, er hat auch unserm Bruder Bernard seine Dankbarkeit und seine Achtung bewiesen, indem er ihm einige von seinen Gemälden vermachte, denn er besass sehr gute Stücke.***) Ich glaube, als Bernard zuletzt an mich von Calw[illegible] schrieb, hatte er noch keine Nachricht von dem Vermächtnisse. Ich habe es von Frau Donnellan gehört, welcher Händel £ 50 vermachte. Ich möchte wissen, was für Gemälde es sind? Ich bin überzeugt, es hat Dir Freude gemacht, von den Ehrenbezeigungen zu hören, welche die Geistlichkeit zu Westminster ihm bei dem Begräbnisse bereitete.

(2. Oct.) Ich glaube die Akademie unserer musikalischen Damen und Beller wird diesen Winter glänzende Versammlungen zu wege bringen. Ich würde in der That sehr glücklich sein, wenn unsere Mary unter ihnen wäre, aber ich weiss nicht, ob Du wünschest, dass sie hier ihre Rolle entfalten soll. Es ist doch eine zu öffentliche Geschichte, und so etwas muss jene zarte Schamhaftigkeit, die das Kennzeichen eines jungen Mädchens sein sollte, zu sehr ersticken, aber die Absicht ist eine gute, und des guten Zweckes wegen muss man es unterstützen. — Gestern Morgen ging Delany mit mir, um eine Orgel zu besehen, die Herr Smith, ein sehr geschickter Mann und Musiker, gemacht hat; sie ist gerade von der Grösse, wie sie für die Nische unserer Kapelle passen würde. Sie hat neun Register, zwei oder drei von ihnen sind rauh und unangenehm, aber die Flöte, Vox humana und Gedact sind sehr angenehm, und diese sind diejenigen, welche ich nach meiner Ansicht allein gebrauchen werde. Dass das Werk fertig ist und sofort aufgestellt werden kann, weil eine wohl veranlassen, dasselbe zu kaufen, obgleich es in seiner Art nicht gerade willkommen ist. Hast Du gute Hymnen- oder Psalmen-Sammlungen, für Orgel oder Clavier (harpsichord) angesetzt,*) bitte sende sie mir, denn ich denke mir, ich werde hier der Hauptorganist sein.

(1760, März 4.) Ist das Landmädchen [wegen der Ablehnung der Ehe zu Georg III.] bei Euch allgemein? Hier wird wir alle bleibt niedergeschlagen. Ich lege Trauerkleider an, wenn ich [illegible] zu [illegible] gehe, was gestern geschah, wegen Geminiani's Concert; es war recht voll. Die Musik fing halb Acht an, sie machte mir ausserordentliches Vergnügen, denn es ist eine geistvolle Harmonie und ein freier Schwung der Phantasie darin, welche heuer selten Musik eigen ist [die unseres theuren Händel ausgenommen]. Eins von seinen eigenen Violinsoli spielte er wundervoll, wenn man bedenkt, dass er achtundachtzig Jahre und einer seiner Finger verletzt ist. Die Süssigkeit der Melodie seiner Compositionen, sein feiner und eleganter Geschmack und die Vollkommenheit des Takt- und Tonbestandes entschädigten hinreichend für einige Mängel seines Spiels, welche durch die Schwäche seiner Hand verursacht wurden, auch war es erstaunlich zu sehen, wie geschickt er noch mit jenen Passagen zu arbeit kam, die schon zu schwer für ihn waren, um sie noch mit dem Geiste herauszubringen, welchen er ehemals an solchen Stellen entfaltete. Im Ganzen war ich sehr vergnügt und befriedigt, obwohl es Mode ist, die Schultern zu ziehen und immer [illegible] zu rufen: »Haben Sie jemals einen solchen Schluss gehört?« Oder kein Triller — selbst [illegible] streiten. Ihre Bemerkungen thaten mir weh. Die getreuen Damen und ihre begleitenden Paare waren so ungeduldig, zu ihren Kartenspielen und Thees zu kommen, dass man eine Heiserkeit im Gemüthe[?] merkte; es möge die menschliche Unterhaltung abkürzen! Ich war getroffen, dass das Concert nicht über eine Stunde währte. Ich hatte mit Vergnügen noch drei weitere Stunden darin [illegible] können. Geminiani habe ich eingeladen mich zu besuchen, und so hoffe ich, diese Musik auf die eine oder andere Art wieder zu hören. O wie sehr und wie oft habe ich Bruder Bernard herbeigewünscht!**)

---

*) wahrscheinlich in dem Musikhause in der Fischerstrasse, wo Händel den Messias zuerst aufführte.

**) d. h. auf Händel's Tod; er starb am 14. April 1759.

***) Händel überliess seinen vornehmen Freunde die beiden Gemälde wieder, welche derselbe ihm früher verehrt hatte, also auch Mary Granville's Worte nicht ganz zutreffend. Weil ein Bruder ein so treuer Anhänger und Verehrer Händel's gewesen war, meinte sie, der verewigte Meister sei ihm Dankbarkeit (gratitude) schuldig. Echt [illegible]!

---

*) d. h. Melodiesammlungen englischer Choräle mit bezifferten Bässen.

**) Dieser bedeutende Meister auf der Violine, als Musiker überhaupt eine hervorragende Gestalt der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, hätte ein besseres Schicksal verdient, als ihm hier bereitet wurde. In seinem Auftreten vor einer grösseren Öffentlichkeit war er überhaupt niemals recht glücklich, woran hauptsächlich seine eigene Unbeständigkeit die Schuld trug. Er stellt sich in demjenigen Theile der Kunst fest, zu welchem er geboren und gleichsam geboren war, sondern schweifte von einem zum andern. Zwölf Jahre sonnte er sich in dem Erfolg der Händel'schen Oratorien und noch gern hätte er Geld an Kunst[?] Musikalien verdienen mögen. Im Jahre 1741 zeigte er in London ein »Concerto spirituale« an, welches im Drury-Lane-Theater stattfinden und hauptsächlich aus italienischen Compositionen des 16. und 17. Jahrhunderts bestehen sollte aus Werken, die zwar zumeist von grosser künstlerischer Bedeutung waren, deren Autoren man aber in England kaum dem Namen nach kannte. Ueber das Concert und seinen Verlauf hat uns Burney einen Bericht hinterlassen. »Geminiani schreibt, es wenn ein anderer Freund in der Kunst der Orchesterleitung und hatte keine Vorstellung von der Arbeit und den Mühen, die nöthig waren, um Sängern die Aufführung einer Musik begreiflich zu machen, welche ihnen fremd war, auch um den verschiedenen Farben, die eine Darstellung solcher Art erfordert. Die Folge davon war, dass die Aufführung, weil die engagirten Sänger ihrer Partien nicht fest waren, missrieth. Die näheren Umstände, unter denen jenes Unternehmen vor sich ging, waren nachstehende. Die Anzeigen hatten so viele Leute herbeigezogen, dass man es so gut als gefüllt [illegible] konnte. Der Vorhang ging in die Höhe und offenbarte eine zahlreiche Sänger- und Instrumentalistenschaar mit Geminiani an der Spitze. Als Ouvertüre wurde ein Concerto grosso von ihm in D-moll gespielt, dasselbe welcher Wahl in der Sammlung

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

ANZEIGER.

[464] Demnächst erscheint in unserem Verlage

Fest-Ouverture

für grosses Orchester

componirt von

Carl Reinecke.

Op. 105

Partitur Orchesterstimmen

Clavier-Auszug zu vier Händen vom Componisten

Zum ersten Male aufgeführt im Gewandhause zu Leipzig am 20. October 1870.

Leipzig October 1870 *Robert Seitz.*

---

[461] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

HENRI PANOFKA.

Gesangs-A-B-C.

Vorbereitende Methode zur Erlernung des Ansatzes und der Feststellung der Stimme zum Gebrauch in Seminarien, Gesangschulen, Gymnasien und Instituten.

Pr 25 Ngr netto.

Abécédaire vocal.

Méthode préparatoire de Chant pour apprendre à émettre et à poser la voix

Pr 25 Ngr netto.

Eingeführt an den Conservatorien zu Prag und Wien. Die Zweckmässigkeit dieses Werkes wurde von den kaiserl. [illegible] Conservatorien in Paris, Toulouse, Metz und Lille anerkannt, ebenso von den Directoren der königlichen Conservatorien in Brüssel und Lüttich, den Herren Fétis und Soubre [illegible]-Méthode, welche dieselbe auch in ihren Classen eingeführt haben.

Suite de l'Abécédaire vocal

24

Vocalises progressives

dans l'Etendue d'une Octave et demie pour toutes les Voix, la Voix de Basse exceptée. (A son Elève la Princesse Sophie Ypsilanti.)

Cah. I Pr. 1 Thlr. 5 Ngr. Cah. II Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

---

[460] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

Acht Albumblätter

für das Pianoforte im leichten Style

von

Emil Krause.

Op. 1b

Preis 15 Ngr.

---

[110]

Neue Musikalien.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Beethoven, L. v., Concerte für Pianoforte und Orchester. Ausgabe für Pianoforte allein. Roth cartonirt. 6 Thlr. 20 Ngr.

Chopin, F., Walzer [illegible] mit Pianofortebegleitung. Bearbeitet von Ferd. David.

Nr 5. Op. 18. Asdur 20 Ngr.
Nr 6. Op. 42. Nr 1. Desdur 16½ Ngr.
Nr 7. Op. 64. Nr 2. Cismoll 15 Ngr.
Nr 8. Op. 64. Nr 3. Asdur 16½ Ngr.

Gade, N. W., Op. 12. **Kalanus.** Dramatisches Gedicht von Carl Andersen für Solo, Chor und Orchester.

Partitur 6 Thlr.
Orchesterstimmen 10 Thlr. 10 Ngr.
Clavierauszug 4 Thlr.
Solo- und Chorstimmen 6 Thlr. 6 Ngr.

Kewitsch, Th., Op. 5. **Missa** de Apostolis ad quatuor voces inaequales. (Ohne Begleitung.) Partitur 10 Ngr.

Köhler, L., Op. 165. Sonatinen-Studien für den Clavier-Unterricht. Heft 1. 1 Thlr.

Krause, A., Op. 22. 2 Instructive Sonaten für das Pianoforte zu 4 Händen. Nr 1. 20 Ngr. Nr 2. 1 Thlr.

Meister, Alte, Sammlung werthvoller Clavierstücke des 17. und 18. Jahrhunderts, herausgegeben von E. Pauer. **Zweiter Band.**

Nr 21. Bach, C. Ph. E., La Xénophone. Sybille. La Complaisante. Les Langueurs tendres. 7½ Ngr.
Nr 10. Cramer, C. H., [illegible]. 7½ Ngr.
Nr 20. Gatti, Giov. Ant., Gatti. Adagio und Allegro. 10 Ngr.
Nr 19. Sarti, Giuseppe, Allegro. 7½ Ngr.
Nr 25. Grazioli, Gio. Battista, Sonate Nr 2 in G dur. 10 Ngr.

Mozart, W. A., Phantasie für C [illegible] zu 4 Händen, componirt für eine Orgel in einer Uhr. Arr. [illegible] Für das Pianoforte zu 2 Händen bearbeitet von C. Reinecke. 20 Ngr.

Molourke, C., Op. 15. Ouverture zu der Operette »Der vierjährige Posten«. Partitur 1 Thlr. 15 Ngr.

Scarlatti, Dom., Sonaten für Clavier. Roth cartonirt. 6 Thlr.

Schule der Technik, Studiensammlung für das Pianoforte aus den besten Werken älterer und neuerer Componisten. Gewählt, und progressiv geordnet von C. Reinecke. **Erster Band.** 1⅔ Thlr.

Tours, B., Jugend-Album. Acht Charakterstücke für das Pianoforte zu 4 Händen. 2 Hefte à 25 Ngr.

---

[126] Verlag von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur

Dettinger

TE DEUM

von

Georg Friedrich Händel.

Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft.

Clavierauszug 18 Ngr netto

Chorstimmen: Sopran I. II., Alt, Tenor und Bass à 5 Ngr netto.

Verantwortlicher Redakteur Wilhelm Werner in Leipzig

Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 26. October 1870. **Nr. 43.** V. Jahrgang.

Inhalt: Zur Quintenfrage (Schluss). — Anzeigen und Beurtheilungen (Ueber Gesangunterricht und Kunstgesang von Gotthold Carlberg). — Musikalisches aus dem Briefwechsel von Mary Gray [illegible] (Fortsetzung). — Wiener musikalische Verhältnisse. — Berichten, Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Zur Quintenfrage

Von **H. Bellermann.**

Zweiter Artikel.

(Schluss.)

Das Verbot der verdeckten vollkommenen Consonanzen hat denselben Grund wie das der wirklichen. Von den drei Bewegungen, welche zwei Stimmen zu einander machen können, lassen die Gegen- und Seiten-Bewegung die Verschiedenheit der Stimmen am deutlichsten hervortreten, so dass man bei diesen beiden Bewegungen schon im zweistimmigen Satz alle andern Intervalle und somit auch die vollkommenen Consonanzen (etwa mit Ausnahme des Einklanges auf den guten Takttheilen und der [illegible] Octave, welche die alten italienischen Componisten Battuta*) nannten) nach Belieben setzen kann. Die gerade Bewegung fordert dagegen eine grössere Vorsicht und weil eben hier, wie bereits gezeigt, die Verschiedenheit der Stimmen weniger stark heraustritt. Hier soll man nach der strengen Regel der Schule die vollkommenen Consonanzen ganz vermeiden, zumal weil eine solche nach einer unvollkommenen Consonanz bei gleicher Bewegung der Stimmen leer klingt, und zweitens auch, weil sich das Ohr unbildet, die Zwischenstufen der Leiter in derjenigen Stimme, welche einen Sprung macht, wahrzunehmen, so dass dadurch das Merkmal der wirklichen Quinten und Octaven hervorgerufen wird.**) [illegible]

*) Vergl. H. Bellermann, der Contrapunkt, Berlin 1862, S. 90.

**) So erklärt Fux die Sache, [illegible] wegen der Folge von Octaven und Quinte bei zwei Stimmen nicht zulässig findet [illegible] gradus ad parn. [illegible] bei Mizler. Joseph. Darf ich die künftige [illegible] Regel die vollkommenen Consonanzen nicht in gerader Bewegung zu setzen[illegible] mit mehrerer Aufmerksamkeit beobachten. [illegible] warum es erklären, warum es nicht erlaubt ist, von einer unvollkommenen Consonanz in eine vollkommene in der geraden Bewegung zu gehen? Aloys. Die Sache scheint nicht von besonderer Wichtigkeit zu sein. Aloysius. Ich will es sagen, weil in diesem Falle zwei Quinten oder Octaven auf einander folgen, wovon die eine offenbar, die andere verdeckt ist. Die letzte will ich durch die Ausschaltung der dazwischen liegenden [illegible] in einem Exempel deutlich zeigen:

Man kann nun hieraus schliessen, dass von den Gesetzgebern [illegible] nichts vergebens und nichts, das nicht in der Vernunft gegründet wäre, geordnet ist. Joseph. Ich sehe es, und verwundre mich.

V

Aber auch bei den verdeckten vollkommenen Consonanzen müssen wir einen Unterschied zwischen Quinten und Octaven machen. Die letzteren sind, da sie vollkommener als jene consoniren, auch im drei- und vierstimmigen Satze mehr zu vermeiden und namentlich in dem Falle fast gänzlich, dass der in die Octave gehende Sprung in einer der Oberstimmen liegt und auf den guten Takttheil fällt.

Liegt der Sprung in der Unterstimme, so ist die Wirkung besser und derselbe in den Cadenzen sogar meist nothwendig.

Die verdeckten Quinten sind fast ohne Ausnahme alle zu gestatten, namentlich dann immer, wenn der Satz aus vollen Dreiklängen und Sextenaccorden besteht, z. B. im reinen vierstimmigen Choralsatz, oder (um ein Beispiel eines [illegible] Componisten anzuführen) in dem Anfang des bekannten *Stabat mater* von Palestrina. Je vollstimmiger der Satz ist, desto schwieriger ist es, verdeckte Quinten und Octaven zu vermeiden. In diesem Falle verlieren sie aber auch ihre schlechte Wirkung mehr und mehr und sind im wirklich polyphonen (z. B. achtstimmigen) Satz durchaus zulässig.

Die vollkommenen Quinten und Octaven, die man ebenfalls mit dem Namen verdeckte bezeichnen kann, und jedoch diejenigen, welche wiederholt auf dem guten Takttheil stehen und nur durch eine Zwischennote von einander getrennt werden.

Die Quinten bei a sind selbstverständlich ganz schlecht und unter allen Umständen zu verbieten; die bei b sind

bisweilen anlässe — ähnlich denn, wenn die Wendung sich nicht wie im Beispiel b wiederholt, sondern die Stimmen etwa in dieser Weise weitergehen

auch darf die Quinte wiederholentlich auf dem guten Takttheil stehen, wenn die Noten wie in dem folgenden Beispiel syncopirt werden

Alle Regeln laufen darauf hinaus, dass die Stimmen so geführt werden, dass man thatsächlich die Verschiedenheit derselben wahrnehmen kann und dass nicht etwa durch Gleichheit der Bewegung und zu grosse Consonanz sich gegenseitig aufheben. Alle einzelnen Fälle hier aufzählen zu wollen, ist unmöglich, es genügt, wenn das Princip, nach welchem zu verfahren, festgestellt ist. Sicherheit im Urtheil giebt nur die Schule und zwar allein jene Schule des sogenannten strengen Contrapunkts, welche den Schülern von vornherein anhält, neben einander laufende melodisch geführte Stimmen zu hören und zu schreiben, nicht Accorde. Die letzteren sind nur eine Folge des Contrapunkts; daher eine Accorden- (Harmonie- oder Generalbass-) Lehre wohl ganz zweckmässig nach den contrapunktischen Studien durchzunehmen ist, wenn sich der Schüler bereits Sicherheit in der Stimmführung erworben hat. Ein bedeutender Theil dieser Accordenlehre ist aber dem Schüler durch den Contrapunkt schon von selbst geläufig, namentlich dadurch, dass er es gelernt hat aus den verschiedenen Tönen richtige Cadenzen zu bilden; ferner durch die Lehre vom Tonschluss u. s. w.

Nachdem ich in dem Vorstehenden meine Ansichten in der Kürze über Octaven- und Quintenparallelen und was damit zusammenhängt ausgesprochen habe, will ich nun noch mit wenigen Worten der Erwiderung des Herrn W. Oppel in Nr. 38 d. Ztg. gedenken. Zunächst kann ich demselben die beruhigende Versicherung geben, dass ich nicht den geringsten Zweifel an dem ernsten Sinn seiner Ohren hege, noch jemals hegen würde, und es thut mir aufrichtig leid, wenn sich ein so wackerer Mitarbeiter unserer Zeitung durch die von mir gegen die Schiller'schen Theorien gebrauchten etwas starken Ausdrücke mit getroffen fühlt. — Was nun das S. 298 abgelegte musikalische Glaubensbekenntniss des Herrn Oppel betrifft, so stimme ich gewiss in vielen Punkten mit ihm überein; doch möchte ich mir erlauben, hier einige Modificationen meinerseits beizubringen.

1. Da die Componisten des sechzehnten Jahrhunderts, Lasso und Palestrina, eine bis jetzt wieder erreichte, an Abstraction (?) Schönheit in einer sanglichen Führung der Stimmen bewiesen haben, so müssen wir sie heute als unsere Lehrmeister anerkennen und zunächst nach den von ihnen aufgestellten Gesetzen die Kunst der Stimmführung zu lernen, was nun auf dem von Jos. Fux vorgezeichneten Wege geschehen kann.

2. Was Ausdruck und Tiefe des Gedankens betrifft, so ist in unserer Kunst meiner Ansicht nach im achtzehnten Jahrhundert durch Bach und Händel das Höchste erreicht worden. Wenn ich von diesen beiden in jeder Beziehung gleich genial beanlagten Männern Händel den Vorzug gebe und denselben für die Gesammtentwicklung unserer Kunst für bedeutenden und wohlthätiger wirkend halte, so geschieht dies aus zwei Gründen: erstens aus einem technischen, weil Händel eine grössere Rücksicht auf die Natur des Sängerorgans nimmt. Bach dagegen oft schon eine instrumentale Führung der Stimmen anwendet und dieselben häufig Aufgaben stellt, die sie nicht mehr mit Wohllaut und Ausdruck zu lösen im Stande sind.*) Zweitens aber ist bei Händel die überaus glückliche Wahl seiner Oratorientexte hervorzuheben, in welchen für alle menschlichen Verhältnisse (sei es die Thränen eines gefallenen Helden, der Muth und die Kampfbegier eines siegreichen Heeres, die Freude fröhlicher Zecher, kurz Alles, was die menschliche Brust empfindet und bewegt) er in stacher und fast ungeahnter Weise den richtigen Ton angeschlagen hat. Bach's Musik nimmt hingegen einen streng orthodox-religiösen Standpunkt ein, und wenn er hier auch mit einem wunderbaren Gemüthe uns selbst die elendesten Gesangbuchsverse aus der zweiten Hälfte des siebzehnten und des ersten des achtzehnten Jahrhunderts geniessbar zu machen versteht, so müssen wir doch zugeben, dass der Gegenstand seiner Kunst ein überwundener Standpunkt ist, natürlich nur den Gegenstand! Da wo sich seine Kunst an einen festeren Stoffe anlehnt, wie z. B. in den Passionsmusiken an die schlichte und rührende Erzählung des Evangeliums, versteht auf empfindet sie ein jeder ganz, und mit Recht haben sich diese Werke eine grosse Beliebtheit erworben, so dass sie an vielen Orten alljährlich am Charfreitag und sonst in Concerten regelmässig wiederkehrend zur Aufführung kommen. Aus dem hier eben kurz Gesagten erklärt sich auch, weshalb man lange Zeit hindurch nach seinem Tode ihn lediglich nur als Instrumental- (Orgel- und Clavier-) Componisten verehrte, und seine übrigen unbekannten Vocalsachen (namentlich die Kirchenmusiken) nur einem verschwindend kleinsten Theil bekannt waren. Mit dem Absterben Bach's und Händel's wich die Vocalmusik immer mehr, die instrumentale Richtung tritt mehr und mehr hervor und die Kunst der Stimmführung geht von ihrer Höhe merklich herab — man vergleiche unbefangen einmal Bach'sche und Händel'sche Stimmführung, mit der im Requiem von Mozart oder der Haydn'schen Oratorien. Beethoven ist fast nur noch Instrumentalmusiker und seine Vocalsachen (seine Messen und Chöre zur neunten Symphonie) könnten zum Wohle der Sänger besser ungesungen. Von den neueren hätte Mendelssohn durch die herbe Schule Zelter's wohl wieder auf den richtigen Weg kommen können, wenn er sich nicht zu sehr durch die glänzenden Erfolge der Instrumentalmusik hätte blenden lassen. Die Stimmführung in den Sahnbart'schen und Schumann'schen Chorcompositionen entzieht sich jeder ernsteren Kritik; wer gute Vocalmusik kennen gelernt hat, kann sich mit diesen nicht näher befassen.

3. Es ist ein Unterschied zwischen Solo- und Chorgesang zu machen; ich spreche es hier ausdrücklich aus, dass die in Nr. 2 vielleicht zu hart scheinenden Beurtheilungen neuerer Werke sich vornehmlich auf die Chorcompositionen beziehen. Der ein- und mehrstimmige Sologesang steht noch längere Zeit unübertroffen da (wie z. B. bei Mozart [allerdings hat Mozart in seiner Jugend noch strengere Studien gemacht]). Ferner sind von den Allerneusten viele einstimmige Gesänge auch sehr wohl sangbar, obgleich ihr melodischer Reichthum weit hinter den Händel'schen, Haydn'schen und Mozart'schen zurücksteht. Auch auf den einstimmigen Gesang üben die contrapunktischen Studien den wohlthätigsten Einfluss aus.

*) Dies bezieht sich auch auf die Behandlung der Textworte, welche nur selten so untergelegt sind, dass der Sänger mit Bequemlichkeit auf eine zweckmässige Weise Athem schöpfen kann.

4. Die Instrumentalmusik hat, wenn sie sangbar ist, ihren unbedingten Werth; die älteren Componisten schrieben noch in ihren Instrumentalcompositionen grösstentheils sangbare Stimmen, wobei sie selbstverständlich auf den eigenthümlichen oft auch den Menschenstimmen abweichenden Umfang der Instrumente Rücksicht nahmen. Ueber den Werth der Fuge neben Gesängen brauche ich hier nicht noch einmal zu sprechen. Wenn J. Seb. Bach dieselben für [illegible] hielt, so ist dies kein Grund sie abzuschaffen, und ich verweise den Leser auf meinen Contrapunkt, Vorrede S. XIII und XIV. Nicht immer ist ein genial begabter Künstler zugleich ein guter Lehrer seiner Kunst.

5. Das Clavier ist als Begleitungsinstrument, als Mittelpunkt des Orchesters u. s. w. von unschätzbarem Werth, — [illegible] ist es dagegen als Solo-Instrument und von schädlichem Einfluss, so lange man es als Ausgangspunkt der musikalischen Bildung ansieht.

6. Der heutige musikalische Geschmack ist insofern verdorben, als man ohne Kritik gute und schlechte Musik durcheinander macht und jede strengeren Grundsätze verwirft. Harmonie und Rhythmus, diese Elemente der Musik verlangen ein gründliches Studium, und die von den älteren Componisten aufgestellten Regeln sollten dabei stets ergänzend studirt werden. Nur derjenige, welcher sich im strengen Stile mit Anmuth bewegen kann, hat ein Recht frei zu schreiben. Da dies leider nur höchst selten der Fall ist, so ist die heutige Musikproduction planlos und muss auf den Geschmack verderblich einwirken.

Anzeigen und Beurtheilungen

Ueber Gesangkunst und Kunstgesang. Eine populäre Abhandlung von **Gotthold Carlberg**. Wien, Pest, Leipzig. Hartleben's Verlag. 1876. 88 Seiten in 8.

(Schluss.)

Vorhin bemerkten wir, wie Herr Carlberg zum Schaden der Sache den Gehalt des alten Gesanges (den Solfeggiengesang) [illegible] Hier zeigen wir nun, wie er selbst dem italienischen Gesange oder der Ausdrucksweise italienischer Gesangsmeister nicht volles Recht widerfahren lässt, obwohl er sich deren Schüler nennt. Bei der Besprechung des Ausdrucks und der Mittel, durch welche derselbe bewirkt werden kann, sagt er: »Der Ausdruck in der Gesangskunst erfüllt [illegible] 1. Ziehen oder Spinnen des Tones, 2. Portamento, 3. Phrasiren und 4. Licht und Schatten der Phrase zu verleihen. Lablache rechnet auch die Verzierungen zum Ausdrucke des Gefühles, und er mag, vom italienischen Standpunkte aus betrachtet, vollständig Recht haben. Wir Deutsche können diese Ansicht unmöglich theilen. Ich habe sie [die Ansicht oder die Verzierungen?] deshalb an dieser Stelle ohne Bedenken weggelassen und komme später, wo ich vom Geschmacke sprechen werde, darauf zurück (S. 60).« Wenn Lablache die Ursache, die Verzierungen mit unter den Ausdruck bezieht, so ist damit die einzig richtige, tiefe Ansicht der Sache kundgegeben. Er sollte etwa nur vom italienischen Standpunkte aus Recht haben, und »wir Deutsche sollten diese Ansicht unmöglich theilen können«? Der Herr Verfasser merkt nicht, wie sehr er verführt, wenn er weiter unten mit dürren Worten als Grund angiebt, dass nur die Italiener diese Verzierungen recht herauszubringen wissen. Bei einer unbefangenen Betrachtung der Sache würde man daraus nichts weiter folgern, als dass den Italienern über die Bedeutung eines Kunstmittels, welches sie am besten anzuwenden wissen, auch das beste Urtheil zugestanden werden müsse, und dass anderen Nationen [illegible] zu lernen was irgend zu lernen sei. Herr Carlberg meint freilich, es sei für Deutsche und Franzosen nicht zu [illegible], und er beruft sich auf die Erfahrung, d. h. auf unsere jetzigen Coloratursängerinnen im Theater! Wie kann aber dadurch etwas bewiesen werden, wenn es eine unwiderlegliche Thatsache, dass unsere ganze Vorbildung hierzu eine höchst ungenügende, [illegible] ist? Es fehlen nicht nur die rechten Lehrer und die unerlässlichen Uebungen, sondern — was das schlimmste ist — ein gewisser Dünkel verhindert von vorn herein, dass die Sache überhaupt mit Erfolg verheissendem Ernste angegriffen wird. Der Verfasser ist ebenfalls ganz und gar in diesen Vorurtheilen verstrickt. »Die Verzierungen im Gesange sind ein Hauptelgenthum der Italiener« sagt er und setzt hinzu: »Man hat in Deutschland und Frankreich mehrfach versucht, sie nachzuahmen, aber erstens verträgt der deutsche Gesang an sich selbst die Schnörkeleien nicht, dann aber sind die Männerstimmen dieser beiden letzteren Nationen meist zu hart, um dem [illegible] Figurenwerke gerecht zu werden« (S. 33). Hieraus ist einfach zu ersehen, dass er die Verzierungen, so lange man sie [illegible] nennt, [illegible] verstanden und würdig in der Kunst [illegible] werden können. Also der erste Anfang zum Bessern wäre, derartige [illegible] Anschauungen aufzugeben. Wie weit dann [illegible] Stimmen für die Ausbildung der Verzierungen tauglich sind, wird sich schon ergeben, wenn bei richtiger Praxis nur erst die rechte Art Musik geübt wird. Das ist die Hauptsache.

Um dieses wichtige Capitel [illegible] und wahrhaft kunstgemäss zu behandeln, müssen die Verzierungen zunächst unter die Ausdrucksmittel gerechnet werden. Sodann ist zu untersuchen, wie sich dieselben bei den verschiedenen musikalischen Nationen zum Theil auf natürliche Weise im Anschluss an die besondere Sprache entwickelt und dann bei Bekanntschaft mit der Musik und Singweise anderer Völker weiter ausgebildet haben. Hierbei wird man die Eigenthümlichkeiten der Stimmen verschiedener Länder erkennen und die für dieselben besonders passenden, d. h. mit einem ungesucht natürlichen Ausdruck übereinstimmenden Verzierungen im allgemeinen bestimmen können. Dass man hier allgemeine Bestimmungen nicht bloss geben kann, zeigt die tägliche Erfahrung. Nicht-italienische Sänger, namentlich Sängerinnen, bemächtigen sich immer mehr der Partien auch in rein italienischen Werken, und eine Schwedin, J. Lind, übertraf an ausdrucksvoller Verzierungskunst alle Italiener. Wie schon bemerkt wurde, so kommt es auf die Musik an, welche geübt wird. Wäre die Lind von ihrem Singmeister angewiesen, dass Verzierungen Schnörkel seien und dass es am besten wäre, sich an [illegible] Tönen zu halten, so würde sie dabei gerade so viel gelernt haben, wie der Deutsche bei seinen Liedern, der Franzose bei seinen Chansons, der Engländer bei seinen Ballads. Diese alle kennen diese Verzierungen oder nur als Schnörkel. Die genannten Gesänge verlieren dadurch nicht im geringsten an ihrem Werth und für jeden, der ein echter Sänger sein will, sollte es gleichsam eine Ehrensache sein, sie alle [illegible] und vortragen zu lernen. Was aber die Ausbildung eines wahren Sängerthums im Ganzen [illegible], das ist die [illegible] der durchcomponirten, [illegible] und in der Singstimme [illegible] Instrumental gedachten Lieder der Deutschen, der [illegible] und [illegible] Romanzen der Franzosen und die von einer sehr gemischten Gesellschaft bestehenden Songs der Engländer. Der Sänger sollte von all diesen Sachen, so lange er noch seinen Studien obliegt, so wenig wie möglich singen, denn es ist [illegible] nichts für die Sänger zu lernen, später bei gereifter Ausbildung der Kunstmittel hängt es nur von seinem Willen ab, ihren Vortrag

…so sehr Gewalt zu bekommen, und er wird sie dann anders singen, als das Heer der sogenannten Liedersänger, nämlich mit Kritik und Geschmack. Bei einem gründlich gebildeten Sänger wie Stockhausen fühlt man dieses deutlich. Will man aber im Grossen sehen, von welchem durchgreifenden Einflusse die Art der Musik auf die Ausbildung des Gesanges ist, so beobachte man namentlich die Vorgänge in England seit 150 Jahren. Früher war England im Gesange vielleicht weiter zurück, als Deutschland. Mit dem Ende (gegen das Ende) von 1700 an lernte es zunächst schönen kunstvollen Gesang in fremder Sprache. Dann kam Händel und brachte ihnen allen mit Einem Male vollendete Musik, schönen Gesang, grossartige Werke in der heimatischen Sprache, und nicht lange währte es, so fanden sich englische Sänger in grosser Zahl, die — im Anschluss an diese Musik — es den Italienern im reinen Gesange gleich-, ja in Vielem zuvorthaten. Und so ist es bis auf den heutigen Tag geblieben: was dort genau gleich Höheres geleistet wird, ist durch die Oratorien erzeugt. Diese Oratorien von Händel sind nun habe ich voll von Verzierungen, aber es sind solche von Verzierungen, welche von germanischen Kehlen bewältigt und durchaus korrekt vorgetragen werden können. Der Herr Verfasser lässe einmal die Oper bei Seite und besuche unsere Oratorien-Aufführungen, so wird er die Bemerkung machen, dass hier auch in Deutschland von Jahr zu Jahr ein Fortschritt wahrzunehmen ist und oft selbst Dilettanten die einfach-manuellen Verzierungen vorzüglich ausführen. Etwas Aehnliches sagt er selbst S. 73, rechnet das Oratorium aber zu der »kirchlichen« Musik, die Ruhe des Vortrags, weihevolle Andacht u. dergl. m. fordere. Darin eben liegt die Verkennung: das Oratorium ist weder kirchlich noch weltlich, es ist das Product des grossen musikalischen Stils, und aller Gesangbildung, die rechter Art sein will, muss in Zukunft hier ihren Mittelpunkt erblicken. Nur auf diese Weise dürfen wir hoffen, in Deutschland zu einem Kunstgesange zu gelangen, der auf eigenen Füssen steht.

Das Schriftchen des Herrn Carlberg können wir unseren Lesern als eine recht unterhaltend geschriebene Lectüre empfehlen. Was wir an demselben auszusetzen haben, ist im Verlaufe dieser Besprechung schon genügend angedeutet. Möchten unsere Gesanglehrer nur erst ihr Gebiet und damit ihre Pflichten im vollen Umfange kennen! *Chr.*

Musikalisches aus dem Briefwechsel von Mary Granville.

(Fortsetzung.)

In dem Jahrzehnt nach Händel's Tode ist Mary Granville's Briefwechsel arm an musikalischen Nachrichten. Wer uns darin vorzüglich begegnet, ist der grosse Schauspieler Garrick. Einen Besuch bei demselben im Jahre 1771 beschreibt ihre Nichte Miss Mary Dewes, die Mutter derselben war inzwischen verstorben.

1771. Am Mittwoch fand der verabredete Besuch bei Garrick's statt und meine liebenswürdige Nichte wurde natürlich herbei gewünscht, welche auch sehr erfreut und ergötzt worden wäre. Herr Garrick machte sich sehr gesprächig gegen uns gegenüber, und obwohl erfüllt von dem Bewusstsein seines Werthes, schien er doch die ihm erzeigte Ehre zu empfinden.*) Niemand war dort ausser Lady Weymouth und Herrn Bateman. Wie Frau Garrick aussieht, je öfter man sie sieht, desto lieber gewinnt man sie; sie verbindet die … feinsten Anstande im Benehmen, verbunden mit gesundem Menschen-

*) Diese wenigen Worte sind ein hohes Zeugniss von Garrick's Takt und guter Erziehung, da wenige Personen in seinem Lebensrange in dieser Weise sich gegen Höhere und doch in sich sprechen, was das beste Zeugniss weiterer Bildung gibt. So die Herausgeberin Lady Llanover in einer Bemerkung.

verstande und feinen Manieren, zu entfernen, und alle Umstände erwägend, die mit ihrem Leben zusammen hängen, kann ich nicht umhin, sie als ein wundervolles Geschöpf zu betrachten. Das Haus hat etwas Besonderes (wie Ihr Liebe, wo Du wohnst) und scheint seinen Schmuck und seine Eleganz ihrem Geschmacke zu verdanken; ich sah es freilich nur so flüchtig bei einem ganzen Durchgang durch alle Zimmer, dass ich eine vollständige Beschreibung davon nicht haben kann; aber im Ganzen hat es das Ansehen, als ob es der Wohnsitz eines Genies wäre. Wir hatten ein ausgezeichnetes Mittagessen, hübsch servirt, und als es vorüber war, begaben wir uns direct in den Garten — ein Stück unregelmässigen Grundes, welches sich zur Themse absenkt, sehr gut verdeckt und für Schutz und Schatten bepflanzt, und ein Durchblick auf den Fluss, welcher von diesem Fleck sehr schön erscheint, wie auch von Shakspeare's Tempel am Ende des Gartens, wo wir Thee und Kaffee tranken, und wo sich eine sehr schöne Statue von Shakspeare in weissem Marmor befindet und ein grosser Lehnsessel mit einer ausgeschnittenen Lehne, welcher Shakespeare's »guter Sessel war«*) und für ihn bei einer besonderen Gelegenheit gemacht wurde, mit seinem Medaillon im Rücken. Manche davon waren die Zeitgenossen, welche wir von dem beliebten Dichter hier sahen. Es ging kein Augenblick vorüber, in welchem ich Euch nicht herbei wünschte, da ich weiss, wie sehr Euch das alles ergötzt haben würde. Um sechs kam die hübsche Schaar von Lady Weymouth's Kindern in den Garten gegangen, was die angenehme Scenerie für uns so reizend machte, und Herr Garrick machte sich so angenehmer Gesellschafter für die Kinder wie für den Rest der Gesellschaft zum Entzücken aller. Ein wenig vor acht waren wir alle im besten Wohlsein wieder daheim.

1772. Frau Delany an ihre Nichte (jetzt Frau Port). London 30 Dec. Herr Garrick hat den Hamlet geändert. Im Ganzen findet dies einen lebhaften Beifall, als das Stück dadurch kürzer wird, da es etwas zu lang war. Ich gestehe, wäre ich noch unternehmend genug es zu besuchen und mit anzusehen, würde ich doch den Verlust der Todtengräber bedauern, welche Scene gänzlich gestrichen ist. Ich bin kein Richter über Zeit und Ort und dergleichen theatralische Regeln; aber die wilden Züge der Natur, welche Shakespeare hatte, deucht mich, sind zu kostbar, als dass man sie missen möchte.

*) Diese Behauptung ist sehr auffallend. Der erwähnte grosse Lehnsessel, ohne Polster, ganz von Holz und zwar von Weinholz, ist noch vorhanden und schon mehrmals unter den Hammer gebracht. Vor 7 oder 8 Jahren wurde derselbe durch … … … in London abermals versteigert, [illegible] unerhörten Summe von etwas über 800 Guineen. [illegible] 1637 … [illegible] … verkauft. Doch wurde dagegen der Ursprung aus Shakespeare's Zeit behauptet, sondern nur gesagt, dass Hogarth ihn für Garrick geschnitzt habe, was schon eher möglich [illegible] parallel … erscheint. Dass der Sessel nicht aus Shakespeare's Hausrath herrührt, ist auf den ersten Blick klar. Ob Garrick sich vor seinen vornehmen Besuchen ein so Schöne erlaubt hat?

(Schluss folgt.)

Wiener musikalische Verhältnisse.

Wie wir schon in der vorigen Nummer mittheilten, hat Herr Hellmesberger für diesen Winter die Leitung der Concerte der Gesellschaft der Musikfreunde übernommen. Die Verhältnisse, um die es hierbei geht, und was wir auf Grund [illegible] … [illegible] … würde die Vorschläge des Herrn [illegible] … im Grossen umfassend zu sprechen gebracht. Wir lassen diesen Artikel hier folgen und knüpfen einige Bemerkungen daran.

»Wir selbst da nach befragen, nach Wiener [illegible] … zu entwerfen, die Grundsätze unserer »Gesellschaft der Musikfreunde« und Wünschen auf jede Interpellation, wenn

ren auch den praktischen Vortheil durch die verdoppelte Anschaffung eine Notabilität ersten Ranges gewonnen zu können. Man hat in Wien neuerdings die Stelle eines artistischen Directors der Gesellschaft zu einer aus persönlichen Rücksichten in zwei Theile getrennt, gerade wie man jetzt aus persönlichen Rücksichten sie in dem Anstellungen verwandt. Die [illegible] persönlichen Rücksichten ist speciell in der »Gesellschaft der Musikfreunde« genau das erste Mal [illegible] Man hat aus Delicatesse gegen empfindliche Künstler und zum Nachtheile für die gute Sache es [illegible] unterlassen, Herbeck mit der Concertleitung, nach [illegible] das Conservatorium zu übertragen und Hellmesberger auf die Aufgabe zu beschränken, welcher er vollständig gewachsen und zugeneigt ist: auf die Professur der Violine und das Quartettspiel. In solcher Stellung wäre wahrscheinlich Herbeck heute noch der »Gesellschaft« erhalten und Hellmesberger ein empfindlicher Gewicht blieben die neuesten Anregungen erspart. Diese Anregungen bestehen darin, dass die Direction Herrn Hellmesberger mit der [illegible] Leitung der Concerte für die nächste Saison betraute, [illegible] seiner schmeichelhaftesten Betonung sowohl seiner grossen Geschäftsdauer wie seiner bewährten Geschicklichkeit. An Hellmesberger's Stelle hätten wir eine moralische Verpflichtung gefühlt, durch [illegible] Erfüllung [illegible] Ansehens das Institut aus grosser Verlegenheit zu reissen. Hellmesberger ist das älteste Directions-Mitglied, der Doyen des Hauses, und seinen Knabenjahren von der »Gesellschaft« gefördert, [illegible] gebildet, also ihr natürlicher [illegible] Helfer in der Noth. Herr Hellmesberger hat auch wirklich angenommen, aber nach seiner Art: er sagte am Montag Ja, am Dienstag Nein, am Mittwoch wieder Ja, am Donnerstag doch wieder Nein. Heute ist Donnerstag. Die Gesellschaft hat keinen Dirigenten.

Zu dieser Rathlosigkeit und Zerfahrenheit, unter welcher die [illegible] Stühle im neuen Musikvereinssaale wackeln, bildet der [illegible] Organismus der Philharmonischen Concerte ein [illegible] Gegenstück. Es geschieht auch nicht unter günstigen Verhältnissen, dass die Philharmoniker ihre diesjährigen Concerte [illegible]. Man hat ihnen [illegible] die wesentlichste Förderung entzogen, [illegible] sie unbeirrt erfreuten: die Benützung des Hofoperntheaters. Unternehmer der Philharmonischen Concerte ist bekanntlich das Orchester des Hofoperntheaters. Dieses hätte man glauben, habe gegründeten Anspruch, seine mit Recht hochgeschätzten Producte an theaterfreien Tagen im eigenen Hause abhalten zu dürfen, zumal auch die (Herbeck'schen) Abonnements-Concerte im Opernhause dieses Jahr wegfallen. Warum an unseren Opernhause plötzlich unstatthaft sein soll, was uns alles zehn Jahre lang willkommen war, das geht freilich über unseren beschränkten Unterthanenverstand. Die Philharmoniker plötzlich aus dem Theater vertrieben, haben sich einfach nicht entmuthigen lassen. Sie sind unter der Fahne ihres erprobten Führers Dessoff treu zusammen geblieben und eröffnen uns die erfreuliche Aussicht auf acht Philharmonische Concerte im grossen Musikvereinssaale. Der Theaterlocalität hat den Besuchern allerdings manche besondere Bequemlichkeit; die architektonische und akustische Schönheit des neuen Musikvereines wird sie dafür entschädigen. Der Saal ist gross genug, um unbeschadet des Verkaufsrechtes der Gründer und Stifter aller bisherigen Abonnenten hinreichenden Raum zu bieten, wie denn auch durch [illegible] Abstufung der Preise und Beifügung [illegible] die Philharmonischen Concerte jeder Classe des musikliebenden Publicums zugänglich gemacht wurden.

Was das musikalische Inhalt dieser acht Concerte betrifft, so dürfen wir manchen auserlesenen Genuss hoffen. Das classische Repertoire (Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Schumann) ist durchflochten mit Novitäten von Rubinstein, Gade, Brahms, Volkmann, Raff, Bargiel, Rudorff, Goldmark und Goldmark. Namhafte Virtuosen wie Sophie Menter, Epstein, Brahms, Gernsheim, Popper, Wieniawsky und August Wilhelmj haben ihre Mitwirkung zugesagt. So ist denn nicht zu fürchten, dass die ehemals auf eigenen Füssen gestellte Concert-Unternehmung der Philharmoniker minder fest stehen werde als früher. Sie ist der wohlerworbenen Sympathien des Publicums gewiss. —

Die Direction der Philharmonischen Concerte hat öffentlich erklärt, es habe ihr [illegible] Gesuch um [illegible] die Benützung des Hofoperntheaters für ihre Concerte, weil man von einer derartigen Benützung nichts zu [illegible] habe. Als Grund für die Unterlassung des Gesuchs wird angegeben, die zu hohen Tageskosten des Locals. Aber die Sache bleibt damit dieselbe. Denn warum sind die Tageskosten so hoch, wenn es sich darum handelt, einer [illegible] Anzahl von [illegible] [illegible], die [illegible] von den Kräften der Hofcapelle ausgeführt, eine der vornehmsten Zierden der [illegible] bilden [illegible] Förderung [illegible] den [illegible] Dankes gemäss wäre? Warum werden hier dem [illegible] [illegible] in [illegible] verdient [illegible] wenn nicht deshalb, weil unbekümmert durch künstlerische Rücksicht das [illegible] zu können, dessen [illegible] und künstlerischen Nutzen ausser Frage steht? Man sieht hier wieder, von welchen [illegible] Gesichtspunkten dieses Institut der Hofoper geleitet wird, [illegible] Berathen [illegible].

Es ist [illegible] an andern Punkte, den wir hier berühren möchten. Wie [illegible] ausserordentlich [illegible], wenn die Gesellschaft der Musikfreunde mit Brahms wegen Uebernahme der Concerte [illegible] und gleichzeitig dem Singverein einen Dirigenten [illegible]. [illegible] hier [illegible] dasselbe glänzende Geschick, welches [illegible] Beethoven [illegible] schon oder gelegentlich [illegible] Musiker aufzuweisen hat, und [illegible] [illegible] gute Sammlung von Kräften, welche wohl [illegible] Musik [illegible] Die [illegible] Jedes Wort darüber kann [illegible] der [illegible] concerte ohne den Singverein [illegible] rechte [illegible] haben [illegible] der [illegible] Vertragung [illegible] des Dirigenten [illegible] so nothwendiger weil diese Concerte [illegible] werden haben können. Der Singverein liefert schon jetzt das bedeutendste Material und wird bei [illegible] natürlicher Entwicklung der Verhältnisse immer mehr [illegible] werden. Brahms namentlich [illegible], [illegible] des Singvereins aus der Hand geben [illegible]. Herr [illegible] aber in seiner [illegible] weiter. Er meint, es hat die Direction der Concerte und die des Conservatoriums [illegible] Hand [illegible] Musiker [illegible] und [illegible] beispielsweise [illegible] in Köln und Reinecke in Leipzig. Er hätte [illegible] können, dass die Concerte [illegible] auch [illegible] Zoll auf Eisenbahnen [illegible] und [illegible] Cölner Concerte dirigiren. Wir möchten aber doch fragen, ob Herr H. sich wohl das [illegible] Haus anzuwenden [illegible] zu Hause [illegible] und [illegible] er [illegible] Cölner [illegible] nach Wien importirt zu sehen. Um diesen Preis, [illegible] Herbeck der Gesellschaft der Musikfreunde erhalten bleiben können, und wir glauben dieses gern, es ist uns aber immer als ein für die Gesellschaft [illegible] Zeichen erschienen, dass jener [illegible] Bürgerst[illegible] nicht erfolgt [illegible] ein [illegible] Abschnitt [illegible] wäre dafür [illegible] Zeit genommen. Conservatorium und Concert, Musikschule und Musikaufführung, auseinander zu halten, müssen wir als den ersten Grundsatz einer musikalischen Organisation bezeichnen; es ist genau dasselbe, was auf jedem Gebiete die Trennung der Justiz von der Verwaltung bedeutet. Ferner eine wirkliche [illegible] des Ganzen ist durchaus unerlässlich, ohne sie darf [illegible] keine [illegible] in die Hand gegeben werden, also weder den Chorleitern der Musikschule, noch [illegible] der Concerte [illegible] der Concertleitung. Wir sprechen hier nicht von jenen [illegible] Einrichtungen [illegible] Ansatz zu [illegible] und [illegible] sondern wir haben [illegible] im Auge [illegible] Organisation [illegible]. Auch möchten wir die Verhältnisse in Wien grösser und normaler [illegible] wie Leipzig [illegible] durch über ein gewisses Maß [illegible] kommen können. Weil Herr H. [illegible] dass die Wiener Verhältnisse nicht [illegible] werden sollen, [illegible] wir [illegible] fremden Beispiel. Die [illegible] [illegible] Concerte gerichtet, auf ein [illegible] [illegible] [illegible] und wenn wir recht unterrichtet sind, [illegible] Frage wegen der Direction solcher Concerte [illegible] der Anstellung des Hauptlehrers erörtert und dieselbe dem Director der Anstalt übertragen. [illegible]

[illegible]

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen

Berlin. [illegible]

Frankfurt a. M. [illegible]

[illegible]

[illegible]

Die Trompete von Gravelotte.

Sie haben Tod und Verderben gespie'n:
Wir haben es nicht gelitten.
Zwei Colonnen Fussvolk, zwei Batterie'n,
Wir haben sie niedergeritten.

Die Säbel geschwungen, die Zäume verhängt,
Tief die Lanzen und hoch die Fahnen,
So haben wir sie zusammengesprengt —
Cürassiere wir und Ulanen.

Doch ein Blutritt war es, ein Todesritt,
Wohl wichen sie unseren Hieben,
Doch von zwei Regimentern, was ritt und was stritt,
Unser zweiter Mann ist geblieben.

Die Brust durchschossen, die Stirn zerklafft,
So lagen sie bleich auf dem Rasen,
In der Kraft, in der Jugend dahingerafft —
Nun, Trompeter, zum Sammeln geblasen!

Und er nahm die Trompet', und er hauchte hinein;
Da — die muthig mit schmetterndem Grimme
Uns geführt in den herrlichen Kampf hinein,
Der Trompete versagte die Stimme!

Nur ein klanglos Wimmern, ein Schrei voll Schmerz
Entquoll dem metallenen Munde;
Eine Kugel hat durchlöchert ihr Erz —
Um die Todten klagte die wunde!

Um die Tapfern, die Treuen, die Wacht am Rhein,
Um die Brüder, die heut gefallen —
Um sie Alle, es ging uns durch Mark und Bein,
Erhub sie gebrochenes Lallen.

Und nun kam die Nacht, und wir ritten hindann,
Rundum die Wachtfeuer lohten;
Die Rosse schnoben, der Regen rann —
Und wir dachten der Todten, der Todten!

Dieses Lied hat nur den einen Fehler, dass es, wie alle Freiligrath schen Poesien, mehr declamatorisch als musikalisch gehalten ist.

ANZEIGER.

[181] Demnächst erscheint in meinem Verlage

Fest-Ouverture
für grosses Orchester
componirt von
Carl Reinecke.
Op. 105

Partitur. Orchesterstimmen
Clavier-Auszug zu vier Händen vom Componisten
Zum ersten Male aufgeführt im Gewandhause zu Leipzig am 20. Octbr. 1870
Leipzig, October 1870. *Robert Seitz.*

---

[190] Im Verlage von
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur
erschienen nachstehend verzeichnete patriotische Compositionen, die in jetziger Zeit besonders angelegentlich empfohlen werden:

Brahms, Joh., Op. 41. **Fünf Lieder** für vierstimmigen Männerchor. 8
»Ich schwing mein Horn ins Jammerthal« »Freiwillige her!« [illegible] »Was freut einen alten Soldaten?« Marschieren. »Jetzt hab' ich schon zwei Jahre lang« »Gebt Acht!«
Partitur 15 Ngr. Stimmen à [illegible] Ngr.

Gernsheim, Fr., Op. 10. **Salamis**. Siegesgesang der Griechen, von Herm. Lingg, für Männerchor u. Orchester.
Partitur 1 Thlr. [illegible] Ngr. Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr.
Chorstimmen 15 Ngr. (Tenor 1. 2. Bass 1. 2 à 3¾ Ngr.)
Orchesterstimmen in Abschrift.

Kontze, Carl, Op. 102. **Soldatenliebe**. »Soldaten marschiren unter Thüre heraus«. Gedicht von A. Schultz, für vierstimmigen Männerchor. 8
Partitur 10 Ngr. Stimmen à 2½ Ngr.
— Dasselbe Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 12½ Ngr.

Kunkel, Gotth., Op. 23. **O Vaterland! Du bist so werth!** Dichtung von Moritz Horn, für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten oder Pianoforte.
Partitur mit untergelegter Pianofortestimme 10 Ngr.
Chorstimmen 5 Ngr. (Tenor 1. 2. Bass 1. 2 à 1¼ Ngr.)
Instrumentalstimmen in Abschrift.

Schäffer, Aug., Op. 101. Nr. 1. **Deutsches Bauernlied**: »Ich habe [illegible] im deutschen Land« – für patriotische Lieder mit Pianoforte.
Partitur und Stimmen 25 Ngr.
Stimmen einzeln à 3¾ Ngr.
— Nr. 2. Dasselbe Lied für 4stimmigen Männerchor. 8
Partitur 7½ Ngr. Stimmen à 1¼ Ngr.
— Nr. 3. Dasselbe Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 10½ Ngr.
— Nr. 4. **Bauer-Marsch** nach demselben Liede für Pianoforte zu 2 Händen. 7½ Ngr.

Schletterer, H. M., Op. 4. **Thürmerlied**. Gedicht von Em. Geibel, für Männerstimmen (Chor und Soli) mit Begleitung von Blasinstrumenten.
Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr.
Singstimmen 10 Ngr. (Tenor 1. 2. Bass 1. 2 à 3 Ngr.)
Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

---

[188] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschien soeben:

SALVE REGINA
für
Chor und Solostimmen
und
Begleitung von Streichorchester
und
Orgel oder Hoboen und Fagotten
componirt
von
Joseph Haydn.

---

[187] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschien soeben:

Zweite Suite
in Canonform
FÜR ORCHESTER
componirt
von
Julius O. Grimm.
Op. 16

Partitur 3 Thlr. 20 Ngr. Stimmen 5 Thlr.
Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten 1 Thlr. 25 Ngr.

Verlag von **Friedrich Vieweg u. Sohn** in **Braunschweig**.
[180] (Zu beziehen durch jede Buchhandlung.)

Die Lehre von den Tonempfindungen
als
physiologische Grundlage für die Theorie der Musik
von **H. Helmholtz**,
Professor der Physiologie an der Universität zu Heidelberg.
Mit in den Text eingedruckten Holzstichen.
Dritte umgearbeitete Auflage. gr. 8. geh. Preis 3 Thlr. 10 Sgr.

---

[191] **Neue Unterhaltungs-Orchester-Musik.**

Soeben erschienen in meinem Verlage:

Ed. Mollenhauer, Die Nachtigall. Charakter-Polka für Orchester mit obligater Flöte 1⅓ Thlr. für Piano 6¼ Sgr.
Donna Gerolsteiniana, Walzer für Orchester 1⅓ Thlr. für Piano 15 Sgr.
Lumbye, Hexenflöten, Polka für Orchester 1⅓ Thlr. für Piano 6¼ Sgr.
Carnaval-Shawl Rumänisches Ballet, [illegible] Quadrille für Orchester 2⅓ Thlr. für Piano 15 Sgr.

Den Orchesterdirigenten sind obige Werke ganz besonders zu empfehlen, da dieselben in ihrem Genre zu dem Vorzüglichsten und Interessantesten der Neuzeit gehören.

J. Schuberth & Comp. in Leipzig.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährlich im Voraus 1 Thlr. [illegible] Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 2. November 1870. **Nr. 44.** V. Jahrgang.

Die Rose vom Libanon.
Oper von Joseph Huber.

Unsere gegenwärtigen Opercomponisten hat zwei Ideale oder Schablonen, denen er folgt: er lenkt entweder in die Spuren Wagner's oder er duselt gen Offenbach. Die Franzosen neben Eklektikern Gounod, Adam etc. haben zwar noch von deutschen Theatern ziemlich Besitz genommen, aber doch nur vorübergehend, und man kann erwarten, dass sie den kaum gewonnenen Boden bald wieder verlieren, wahrscheinlich für die nächste Zeit in dieser Production überhaupt nicht sehr ergiebig sein werden. Den Pariser Theatern ist die Subvention schon am 1. October so gänzlich entzogen, die französische Oper, die sich nur durch die Unterstützung der Regierung in ihrem Glanze erhalten kann, dürfte die Calamität des Landes mit am schwersten empfinden. Denn eine Regeneration nach deutscher Art — was in Einer Stadt nicht gelingen will, in einer anderen zu versuchen — ist in Frankreich nicht möglich, da kein Theater, das einmal Pariser Luft geathmet und Pariser Beifall gekostet hat, es über sich gewinnen wird, die Provinzial-Theater zu achten, wären die Orte auch noch so gross und reich. Uebrigens fehlen an diesen Theatern auch alle Elemente eines besseren Kunst[illegible], sie haben ohne Ausnahme nicht mit der Kunst, sondern mit dem Bordell den Bund geschlossen, und die Theaterunternehmer befinden sich durchgehends sehr gut dabei. Ohne nun zu untersuchen, wie weit die Wagner'sche und die Offenbach'schen Schablonen von einander abweichen und welche Geistesverwandtschaft unter ihnen besteht, wollen wir heute nur ein neues Werk näher betrachten, welches sich einfach — in den Worten vorgemeldeter Bedeutung — auf Wagner's Seite stellt. Es ist »die Rose vom Libanon«. Wir haben es bezeichnet als eine »Oper von J. Huber«, und erschrecken fast über diesen altmodischen Ausdruck, wenn wir auf den wirklichen Titel blicken, welchen die Autoren dem Werke vorgesetzt haben. Er lautet:

Die Rose vom Libanon. Dramatische Dichtung in drei Aufzügen von **Peter Lohmann**, Musik von **Joseph Huber**. Stuttgart, Theodor Stürmer. Partitur. Folio. (I. Act 101, II. Act 134, III. Act 114 Seiten. Lithographirte Handschrift.)

Weil uns hier zunächst die »dramatische Dichtung« von Herrn Peter Lohmann entgegen tritt, ist es gewiss ganz in der Ordnung und völlig im Sinne des Dichters, wenn wir

seinen Theil der Arbeit zunächst ins Auge fassen. Etwas anderes noch macht solches aber sogar zu einer unabweislichen Pflicht. Herr Lohmann hat dem Werke nämlich eine Art Vorrede mitgegeben, welche er »Zur Einführung« betitelt. Nun eine simple Vorrede kann man eben, wie bekannt, ohne grossen Nachtheil überschlagen, aber einer derartigen »Einführung« darf sich niemand entziehen. Also der Leser wird höflichst gebeten.

Es thut uns leid vorweg gestehen zu müssen, dass wir fast die ganze »Einführung« hier zu reproduciren gezwungen sind, weil ihre Sätze wie Glieder an einander hängen.

Sie beginnt: »Was die Wissenschaft beschreibt und die Religion vorschreibt, das führt bekanntlich die Kunst unmittelbar in lebendiger Wesensform, in der Erscheinung vor. Demnach wäre sie der Religion [illegible] und wie lebendige [illegible] gehalten, doch nur eine Art von Beispiel. In den Anfängen, und wieder in den Verirrungen der Kunst machen sich solche Tendenzen geltend, aber wo sie sich auf ihrer Höhe bewegt, da ist sie anders.« Was meint der Verfasser mit der folgenden Umstellung seines Satzes: »Was weder die Wissenschaft zu beschreiben, noch die Religion vorzuschreiben vermag, das Lebendige, bildet das Gebiet der Kunst und wird von ihr nach den Gesetzen des Schönheit dargestellt.« —?

Wir bitten aber, zunächst Herrn Lohmann's Satz in Erinnerung zu behalten wegen des unmittelbar darauf Folgenden. Es folgt diesen: »Wie die Wahrheit und die Tugend in sich vollendet in den Anschauungsgegenständen der Schönheit gang, einer Reproduction ihrer Sichtbarkeit bedürfen, so auch die Kunst, so demnach auch das Drama.« Der Leser merkt wohl schon, worauf es hinaus will, es will das Drängen des Publikums sich vom Leibe halten.

Vielleicht auch der Publikum überhaupt. Hören wir zunächst, wie er weiter argumentirt. »Innerhalb der Grenzen seiner Handlung entfaltet sich die jeweilige Idee, und zum Dasein derselben bedarf es nur der im Drama handelnden Personen, nicht eines Publikums von Zuschauern. Noch niemand hat behauptet, dass das Publikum die ideale Absicht sein solle, aber es soll sie wie ein Spiegel auffangen und in lebendiger Erregung zurückstrahlen. Die Werke der Natur wie die der Kunst bleiben in ihrem Wesenheiten dieselben, ganz gleich, ob das Auge des Menschen darüber schweift oder nicht, aber ihre Schönheit, diesen Reflex [illegible] Formenfülle, ist nur für den theilnehmenden Menschen. Das ist der ideale Grund oder — um uns in der Ausdrucksweise des Herrn Verfassers zu

bewegen — die Idee, welche hinter dem, was man Publikum nennt, vorhanden ist.

Es meint: »Werden Wirkungen erzielt durch irgend etwas im Drama Geschehendes, so kommen dieselben selbstreich nur in so weit in Betracht, als sie unter den handelnden Personen selber ausgeübt werden. Dies ist aber durchaus nicht der Fall. Die natürlichen Wirkungen sind ausschliesslich diejenigen, welche sich bei den handelnden Personen des Spiels oder des Drama äussern, weil dieses Drama ein Lebensvorgang sein soll und nur durch die Impulse der Handlung und die Impulse der Wirkungen der Handlung in seinem Gange erhalten wird. Die ästhetischen Wirkungen aber erstrecken sich eben so ausschliesslich nur auf das Publikum, niemals auf die Mithandelnden. Diese ästhetischen Wirkungen gehen die Handelnden durchaus nichts an; da nun ohne nothwendig [illegible] und von einem Werke der Kunst und von jedem Antheil bei der Ausführung seines Werkes im Auge gehabt werden, so ist hiermit zugleich sonnenklar bewiesen, dass sich jeder Künstler seinen Kreis von Zuschauern oder Hörern, das also was man Publikum nennt, unwillkürlich hinzu denkt. Dieses Publikum als solches oder (wenn Herr Lehmann den Ausdruck lieber hat) als Idee ist eine selbstverständliche Voraussetzung.

Der geehrte Leser erwartet wohl nicht, dass die Durchmusterung der Sätze eines Schriftstellers, welcher in den allerersten Grundbegriffen der Kunst sich so zeigt, zu erfreulichem Resultat ergeben werde. Beispielsweise lesen wir indess ausserdem das Folgende.

»Da sie, die handelnden Personen, überhaupt nur zu dem Zweck auftreten, eine dem Dichter vorschwebende Idee zur Erscheinung zu bringen durch das Ergebniss ihrer Alles Handlungen, so dürfen sie schlechterdings nicht irgend Etwas an sich tragen, das gegenüber dem Ewigberechtigten vorübergehend oder fremd wäre. Sie und alles ganz nothwendig aber ist jegliches Vorurtheil, jegliche conventionell-historisch gegebene Thatsache, jeder an Einen eines begrenzten Bildungsgrade hängende Begriff, überhaupt also jede Mangelhaftigkeit und Eigenheit eines jeweiligen Publikums in seinem Treiben, Anschauungen und Kenntnissen im Gegensatz zu dem Menschen, [illegible] Angeborenem, dass sie zu überwinden, würde aber nicht diejenige menschliche Wesenheit besser sehen, wie die Kunst — als die es nur mit Aeusserungen unmittelbaren Lebens zu thun hat — solche darbietet und fordert.«

Man sieht, der Verfasser wird im weiteren Ausspinnen seines Gedankens immer publikumsfeindlicher, immer [illegible]schwächer könnte man sagen. Nach diesem Dictum kann er den ersten Personen eines Drama nicht eine einzige mehr erlaubt sein, dieselben Kleider oder selbst Hüte [illegible] an tragen, mit welchen das Publikum sich bedeckt und geschmückt hat, denn Kleider gehören doch gewiss zu den »conventionell-historisch gegebenen Thatsachen« und den Eigenheiten eines jeweiligen Publikums und seinen Treibens, die gegenüber dem Ewigberechtigten unberechtigt und nichtig sind. Indem er alles abweist, was eine jeweiliges Publikum weiss, will und wünscht und sich nur an den Schatten des »Menschen« vom tiefsten Angeborenen hält, wird er einen Strich über alles geschichtlich-menschlich Eigenthümliche und vernichtet für die Kunst das Kostüm und Lokalkolorit, die Individualität — die beschränkt menschliche Individualität in kleineren, die historische und volksthümliche in grösseren Werken der Kunst. Wie anders lautet es, wenn Shakespeare, der doch auch etwas von dem dramatischen Handwerk verstand, als den Triumph seiner Kunst die Aufgabe bezeichnete, der Gegenwart, seiner Gegenwart den Spiegel vorzuhalten, im Guten wie im Schlimmen! und wenn ein Anderer meinte, was seiner Zeit genug gethan, der habe für alle Zeiten gelebt! Beiden Sprüchen liegt der Satz zu Grunde, dass der Dichter oder Künstler die Lehre der Gegenwart, die Gegenwart aber auch zugleich zum Richter an[illegible].

Herr Lehmann fährt fort: »Da nun andererseits die Erscheinungen unmittelbaren Lebens Aeusserungen sich nicht wohl unter der Gestalt von Wahrheit und Tugend, als den Darstellungsformen der Wissenschaft und Religion, denken lassen, so schliesst sich vom Drama nicht minder jegliche Didaxis aus. Und nicht minder auch jegliche Ausdrucksform der entstellenden Lebens, ich meine: die Beschreibung, die Erzählung, die Rede.« Goethe hat eine so meinen als einen Vorzug der dramatischen Dichtung angesehen, dass sie auch Episches und Lyrisches am passenden Orte trefflich verwerthen und dadurch einen unvergleichlichen Reichthum der Kunstmittel entfalten könne. Das soll also fortan nicht mehr gelten. Herr Lehmann ist ein Liebhaber von kahlen Bühnen und grauen Theorien.

Wir haben unsere letzten Sätze eigentlich nur angeführt, um dem Leser von dem, was unmittelbar folgt, den vollen Genuss zu verschaffen. Das Raisonnement geht nämlich so weiter: — »Was folgt aus diesem Allen? Dass unser Drama Hand in Hand mit der hochgereiften neuesten Naturforschung, die persönlichen Gottes entrückt, seine Figuren durchaus nach Gesetzen ursprünglichen menschlichen Wesens handeln und ausspielen müssen, mag auf einander angewiesen sein, von jeglichen Vorschriften einer fertigen Wissenschafts- und Religionslehre [illegible] lässt. Dies ist, wie Furcht die Rede eine so weit, als nothwendig, nicht ebenso aber, dass Personen des Drama sich [illegible] überhebenden Wesen im Drama schwinden [illegible], wenn sie nach den Gesetzen ewig festbildender Naturordnung übrigbleibenden guten und traurend um den [illegible], ja doch immerhin nach im Sinne auch durch seine bewusstere Recht bemerkenswerthen [illegible] — Hier also ist der Satz des Aristoteles recht begriffen zu besserer Anwendung gebracht, als z. B. bei dem Euripides.«

Wenn man dies liest, möchte man wünschen, der Verfasser, der ja überhaupt so vieles ignorirt, hätte auch den alten Aristoteles einfach bei Seite lassen sollen, um seinen Theorien die volle Originalität und seinen Formeln eine gänzliche Neuheit zu sichern. Da dies nicht geschehen ist, müssen wir daran erinnern, dass Herr Lehmann die Lehre des Vaters der Logik einfach auf den Kopf gestellt hat, denn Aristoteles dachte bei seinen Definitionen eine an das Publikum. Wie sollte er nicht, da er doch im Griechischen Theater unter derjenigen Zuschauermenge, welche von allen, die die Welt gesehen hat, künstlerisch die am höchsten entwickelte war. Ein so scharfer Beobachter wie er war, fand hier kaum mehr zu thun, als seine Wahrnehmungen in eine philosophische Form zu bringen. — Eine grössere Merkwürdigkeit noch, als diese Auslegung des Aristoteles, bringt der Verfasser mit der Folgerung zu Stande, dass das Drama, was es auch denkt und ohne Zweifel auch meint, mit einem persönlichen Gotte nichts weiter zu schaffen habe, sondern mit den Ergebnissen neuester Naturforschung Hand in Hand spazieren müsse. Die Wissenschaft arbeitet fort, das ist eine bekannte Sache. Wie nun, wenn die neueste Naturforschung nach einiger Zeit wieder von einer allerneuesten überholt und berichtigt wird, was doch Jedermann ohne Prophetengabe mit grösster Zuversicht behaupten darf? wird Herr Leh-

wann sei ein der »Aeusserungen unmittelbaren Lebens« entsprungenes Drama denn ebenfalls diesen allerneuesten Ergebnissen angepasst wollen? Seine »Figuren« sind freilich, wie er behauptet, »von jeglichen Vorschriften gesonderter Wissenschaftslehre unbeeinflusst«, aber eine gesonderte Wissenschaft ist die »neueste Seelenforschung« doch auch und nicht etwa seine Aeusserung unmittelbaren Lebens, deren Ergebnisse jeden Naturforscher in das Schwärmen fallen müssten, denn diese Untersuchungen gehen aus von wirklichen Professoren, die für ihr Fach gebildet sind, für ihre Arbeiten besoldet und mit Orden und Titeln decorirt wurden — lauter äusserliche, conventionelle Dinge, die der Verfasser in sein Drama als »störend« bezeichnet hat, ohne wohl oder übel darf mit in den Kauf nehmen muss. Denn da er, um den persönlichen Gott los zu werden, A gesagt hat, wird er nun auch B sagen und den mit den »Vorschriften einer gesonderten Wissenschaft« eingegangenen Pakt halten müssen. Unterdies hat er sich selbst [illegible] verstrickt. Bei seiner bewunderungswürdigen Anwendung der Aristotelischen Sätze spricht er von dem »Bösen« und dem »Guten« in seinem Drama und zwar in Ausdrücken, dass man annehmen muss, dieselben stünden noch dort so von einander wie die Farben weiss und schwarz bei preussischen Fahnen und Schilderhäusern. Wir erinnern ihn also zunächst daran, dass Gut und Böse nicht einmal »Ideen« sind, sondern einfach »feste Begriffe«, nur denen wir einen [illegible] Anerkennungen entgegenstellen wollten. Und in solcher Fehlbarkeit könnte man ihn nur bestärken. Die Begriffe von Gut und Böse kamen erst mit dem paradiesischen Apfelbiss in die Welt, was Herr Lehmann eben als »Aeusserungen unmittelbaren Lebens« dramatischer Bearbeitung allein werth erklärt, liegt entschieden [illegible] die Zeit vor dem genannten Wendepunkt im Paradiese. Eingemeissenes stammt [illegible] noch die Erklärung, nach welcher die »Guten« im Drama deshalb den Mittel des Aristoteles fehlen sollen, weil der unterliegende »Böse« sich noch durch seine bewiesene Kraft bemerkenswerth gemacht hat, dann [illegible] wird mit Worten, die ethische Begriffe andeuten, nur noch ein leeres Spiel getrieben. Dass dabei Mittel und Absichten verwechselt worden, ist eine [illegible] Kleinigkeit.

Wir kennen dem Verfasser nun selbst, sich in Wirklichkeit noch immer mehr auf die Seite seiner eigenen Theorie zu stellen. Dass er ihm nicht an dem Muthe der Consequenz gebricht, werden seine folgenden Worte lehren.

Sie lauten: »Eine Welt ausser der im Drama giebt es, wie wir wissen, für die handelnden Personen nicht; sie bilden selbst [illegible] den [illegible] allen gegenüber als Contrastirende, verlangen also beim Zwischenacte, denn wohin gehen, da für sie keine zweite Welt besteht und doch vor den Augen der Vorhang gefallen?« Mein Drama ist also [illegible] noch den Anschauungen [illegible] [illegible] der [illegible] [illegible] dieser Forderung nicht auch, so [illegible] des [illegible].

Bravo! und es lebe die Consequenz! Man sieht, der Verfasser ist ein würdiger Schüler Wagner's (hoffentlich hält er diese Bezeichnung nicht für eine Beleidigung), aber er überwagnert noch den Wagner, wenn er das An- und Fürsich-Sein des Dramatischen bis zum Absoluten, d. h. bis zur Einseitigkeit treibt. Was übrigens die schwere Frage anlangt, wohin die handelnden Personen in den Zwischenacten gehen sollten, da für sie keine zweite Welt besteht, sie sich also, wenn der Vorhang gefallen ist, vollständig im Leeren befinden, so möchten wir doch versuchen, zu ihrer Lösung einen kleinen Beitrag zu liefern.

Wohin sie gehen sollten? fragt der Dichter; wir antworten: sie sollen sich [illegible] aus der Aussenwelt [illegible] und so eine vollständig beschlossene, der Aussenwelt ungleiche Scene bilden, aus welcher sie erst dann wieder heraustreten, wenn sie mit den übrigen handelnden Personen des Dramas fortfahren. Auf diese Weise wäre die Möglichkeit erhalten, bei dem Drama noch [illegible] [illegible] oder Acte gelten zu lassen, was doch immerhin sein Angenehmes hat. Diese Möglichkeit der Mehraktigkeit nun haben wir hiermit auf eine so grundphilosophische Weise demonstrirt, dass wir sogar die Ueberzeugung hegen, der Verfasser werde dieselbe — nicht ohne eine gewisse Regung des Neides — billigen und acceptiren. Um jenes sich Zurückziehen so dat sogar [illegible] auch äusserlich symbolisch, und der Aussenwelt [illegible] anzudeuten, sollte man nicht verabsäumen den Standpunkt [illegible] anzunehmen. Wenn dieses von der umgebenden Welt sich abwendet und sich in das Absolute sich versenkt, steht es das eine Bein in die Höhe und steht unbeweglich auf dem andern allein. So sollte man auch allen »handelnden Personen« vorschreiben, wenn sie im Zwischenacte rauchen, diese nur auf Einem Fusse stehend zu verbringen.

(Fortsetzung folgt.)

Musikalisches aus dem Briefwechsel
von Mary Granville.

(Schluss.)

1773. Frau Anna Viney an den Geistlichen Dewes in Calwich*). Gloucester 5 Nov. Ich höre mit [illegible], dass Sie Beide g[illegible] üben (Clavier und Orgel), und wenn Sie ein solcher Liebhaber der Musik sind, wie Ihr Bruder Bernard, so muss Ihnen die werthvolle Sammlung Ihrer Duette und Vergnügen [illegible] machen**). Ich fand, dass Ihr Bruder Herr Bernard Dewes sich in seinem Spiel sehr vervollkommnet hatte, als er das letzte Mal hier war, und ich [illegible] [illegible] auf der Orgel und wünsche, ich könnte dasselbe auch bei Ihnen thun, wie ich überhaupt grosses Vergnügen haben würde Sie zu sehen und zu [illegible].

1774, Bulstrode 10 Sept. Frau Delany an ihren Bruder Bernard Granville. Ich muss einen Theil unserer Unterhaltung (bei Lord [illegible] mit seinem Gute Luton) nicht vergessen: es war dies eine Glockenorgel, welche ein Meisterstück der Mechanik ist und anderthalb Stunden bei einmaligem Aufwinden ununterbrochen fortspielt. Sie hat dreizehn Rollen, auf welchen die Hauptstücke von Händel, Geminiani und Corelli sind; der Ton ist schmelzend und angenehm und macht eine Wirkung, die ich nicht erwartet hätte. Sie ist von grossem Umfange und hat viele Register, und ich höre dieses Instrument lieber als unsere modernen Opern und Concerte; manche Stimmen sind sehr gut darin verwandt und einige von Händel's Chören recht wohl ausgeführt.

1775. London 11 Jan. An Frau Viney. Ich hörte ein feines neues Instrument, genannt das Celestinet, eine Verbesserung (wenn nicht eine Erfindung) von Herrn Mason dem Dichter. Seine Muse ist in ihren besten Stunden nicht harmonischer

*) Bernard Granville lebte als Junggeselle auf seiner Besitzung Calwich, wo er [illegible] 1776 starb und wurde hier in den letzten Jahren von seinem Neffen, dem zweiten Sohne seiner Schwester, gepflegt, welche er dann bei zu seinem Universalerben ernannte. (D. [illegible])

**) Es war dies eine handschriftliche Sammlung von Händel's Musik in 38 Bänden, unter Händel's Aufsicht für Herrn Granville copirt grösstentheils von seinem Secretär Smith. Anmerkung der Herausgeberin.

und pathetischer, als dieses Instrument. Ihr weiter, Sie und Ihre Schwester werden noch eine Beschreibung verlangen, aber das geht über meine Kräfte, ich kann nur eine unvollständige zu Skizze bieten. Die Form ist die einer kurzen Harfe, jedoch mit eben solchen Tasten und in derselben Weise gespielt, aber blos mit der rechten Hand. Zugleich dreht man mit der linken Hand einen Bogen gleich dem einer Violine, der unter den Tasten läuft und durch einen Mechanismus an den Saiten vorbeistreicht und einen lieblichen Ton hervorbringt, seinem Charakter nach etwa ein Mittelding zwischen den leisesten Violintönen und dem Gläserklang. Es ist nur ein Fuss lang und an der stärksten Stelle (da wo die Tasten sich befinden) nicht über $1\frac{1}{2}$ Fuss breit, die Tasten befinden sich oben auf dem Instrumente, wie die Figur zeigt. Man setzt es auf den Tisch, und die beste Begleitung dazu ist ein Pianoforte oder Harpsichord. Herr Mason spielt reizend mit grossem Ausdruck. Ich muss jedoch beifügen, dass Mason's ausgesuchte Musik in meiner Seele gefühlt ist, um im allgemeinen geneigt zu sein, an den immer moderner italienischen Musik Gefallen zu finden *). Weil dies eine merkwürdige Erfindung ist, konnte ich nicht unterlassen Ihnen einige detaillirte Nachrichten darüber zu geben. — Das Petschaft, mit welchem ich diesen siegle, ist Gerrick's Kopf.

1772. Bulstrode 23. Oct. An ihre Nichte Frau Port. Am Hofe zu Windsor hatte ich eine höchst angenehme zweistündige musikalische Unterhaltung. Die Musik, obwohl modern, war doch in ihrer Art excellent und wurde gut ausgeführt, besonders merkwürdig waren der erste Violinist Cramer, Abel mit der Viola di gamba (obwohl ich dieses Instrument nicht leiden mag) und ein Hoboist, welcher gerade erst aus Deutschland gekommen war.

Gräfin Cowper an Frau Port, 3. Nov. Mein William's Gesundheit hat sich sehr gebessert. Ihr Benehmen ist gut und ihre Stimme entwickelnd. Ihr Gesang hat sich sehr vervollkommnet durch einige Lectionen bei Herrn Snow, der ein capitaler Musiker ist, ein zweiter Händel. Ich sagte ihm, ich sei überzeugt, dieser habe seinen Mantel auf ihn geworfen. Er hält in der Musik denselben und verehrt sein Andenken. Er ist der Sohn des berühmten Trompeters Snow, der beständig in Händel's Orchester mitwirkte. Ich hoffe, Sie haben die Musik nicht bei Seite gelegt, sie ist ... [illegible]

1780. Frau Delany an ihre Nichte. London 21. März 1780. Gestern Abend war Lady Bridgeham hier mit ihrem Harfner, welcher sehr angenehm sang und spielte, zum grossen Vergnügen von Georgina Mary Anne (ihrem fünfjährigen Grossnichte), die vielen Spass daran hatte.

Frau Boscawen an Frau Delany. London 25. Decbr. Der Herzog und die Herzogin von Beaufort dachten ihren Weihnachten in einer Weise zu Badminton. Lord und Lady Valencia nebst ihrem Töchterchen sind auch dabei, ebenfalls wie ich glaube, Herr Richard Master nebst Frau, so dass nur die kleinen Söhne zum Hause fehlen werden, wenn der walisische Harfner in der Halle spielt.**)

1782. Frau Delany an Frau Frances Hamilton. Windsor

*) Mason, Dichter und Geistlicher, war ein Anhänger der modern italienischen.

**) „Diese Worte erinnern daran, dass früher, wie für die Herzog von Beaufort noch jetzt ... einen Barden ... den ... unter Harfner in Diensten hatte, an die ... alte Sitte seines walisischen Vorfahren in Raglan Castle fortsetzend.“ Anmerkung des Herausgebers.

b Musik *). Im nächsten Zimmer neben dem ... Gesellschaftssaal befindet sich das musikalische Orchester, welches von 8 bis 10 Uhr spielt.

1784. Frau Boscawen an Frau Delany. London, 23. Mai. Mich verlangt Ihre Meinung zu hören über Dr. Burney's Beförderung, welche, wie ich überzeugt bin, zum ... Ihren guten Wünschen begleitet wird wegen der Zuneigung, die Sie seiner liebenswürdigen Tochter schenken. Ich hoffe, dass beide am letzten Sonntag in Windsor waren und habe grosse Hoffnung, Se. Majestät werde ihn für würdig halten, der Nachfolger des verstorbenen Stanley [als Hoforganist] zu werden. — Am 27. Mai schreibt sie weiter über diesen Gegenstand: Ich bin überzeugt, Sie bedauern mit mir, dass Lord Salisbury [der Oberhofmarschall] einen der Musiker seiner Günstling hat, ... der würdigsten wählen wird, und Dr. Burney wird von so vielerlei Menschen geschätzt und geprieson, dass ich mich gar nicht wundere, wenn sie ihn jetzt einen Mann mit vielen Freunden nennen.

Die letzten Briefe erzählen einen Schatz, welche uns die Correspondenz von M. Granville über mitgetheilt werden, betreffen den König und die Sammlung Händelscher Werke, welche Bernard Granville sich angelegt hatte. Der Herausgeber bemerkt: „Im November 1781 hatten durch Georg III. und Königin Charlotte häufige Besprechungen mit Frau Delany über Händel's Musik ***) und drückte ihr ihren Wunsch aus, dass ihm Frau Delany von ihrem Neffen einen Katalog der ... Sammlung ... Werke ... Bernard's Brudern von Händel's Musik verschaffen möge. Das folgende Brief wurde von der Königin an Frau Delany geschrieben, als der Katalog zurück erfolgte, und ein Brief des Königs über denselben Gegenstand war beigelegt.“

1784. Königin Charlotte an Frau Delany (eigenhändig). Ich habe das Vergnügen, der lieben Frau Delany den Katalog des Granvill'schen Musiksammlung zurück zu senden nebst einem Briefe des Königs, welcher genügend zeigen wird, wie sehr derselbe befriedigt ist durch die Weise, in welcher sie seinen Auftrag erfüllt hat. Ich benutze zugleich mit Vergnügen diese Gelegenheit, einer der Würdigsten ihres Geschlechts meine aufrichtige Hochachtung zu erkennen zu geben.

Windsor den 13. Novbr. 1784. Charlotte.

Ich bitte um meine Grüsse an die Herzogin-Herzogin [Duchesse] von Portland, und hoffe zu hören, dass sie sich so wohl befindet wie ich wünsche.

Brief von König Georg III. an Frau Delany (eigenhändig). Windsor 7. Nov. 1784. Der König ist höchst angenehm berührt von der sehr correcten Weise, in welcher Frau Delany seinen Auftrag, einen genauen Katalog von Herrn Granville's Sammlung Händel'scher Musik zu erlangen, ausgeführt hat, und wünscht, sie möge denselben an Dr. Burney senden ****). Und gleich wie Frau Delany Herrn Granville's Bereitwilligkeit mitgetheilt hat, dem König die ... den Bände zur Ansicht zu überlassen, welche sich nicht unter seinen Originalhandschriften †) befinden, so wird derselbe gebeten, die folgenden davon bei Gelegenheit ... nach der Stadt zu schicken, und wird grosse Sorge dafür getragen werden, dass sie unbeschädigt wieder zurück gelangen. Nr. 12. Opera of

*) Unsere M. Granville (Frau Delany) lebte in den letzten Jahren am Hofe als Gast des Königs Georg III.

**) Die grossen Aufführungen in der Westminster Abbey fanden damals statt.

***) Burney war eben damals beschäftigt, die Feier der ... Gedächtnissfeier Händel's nebst einem Abriss seines Lebens zum Druck zu bringen und König Georg III. ... den Einzelnheiten ... zu diesem Werke, schrieb sogar selbst einige Bemerkungen nieder, welche in dasselbe aufgenommen wurden. Es erschien gedruckt unter dem Titel: *An account of the musical performances in Westminster Abbey and the Pantheon May 26 bis June 5, 1784, in commemoration of Handel.* 4.

†) Die originalen handschriftlichen Händel's besass damals der König, der sie von dem jüngeren J. Chr. Schmidt zum Geschenk erhalten hatte.

Amanuis [*Admeto*]. 32: *Teseo*. 33: *Amadiac* [*Amadigi*]. 34 und 35: Bände mit Duetten. 37: Verschiedenes nebst der Wassermusik. Desgleichen ein Manuscript in Quart von einem Gesange, welchen jener grosse Meister achtstimmig componirt hat, anfangend »*Still I adore you, tho' you deny see*.«

König Georg III. an dieselbe (eigenhändig). Der König hat soeben die Copien der drei Opern erhalten, welche Frau Delany so gefällig war für ihn zu leihen. Er giebt deshalb die drei Partituren hiermit zurück, wie auch die beiden anderen Bücher welche dieselben begleiteten, nebst dem Terzett in des unvergleichlichen Componisten eigner Handschrift, und den schönen Gesang in acht Stimmen, und wünscht Frau Delany wolle ihrem Neffen Alles was schicklich ist ausdrücken für Zusendungen, die so angenehm gewesen sind. Der König hofft, wenn der Frühling weit genug vorgeschritten ist, dass er das Vergnügen haben werde jenen achtstimmigen Gesang bei der Königin aufführen zu lassen, zur Genugthuung von Frau Delany, wobei nicht vergessen werden soll, ihn durch die Queen's-Hautboisten zu [illegible].

An Hause der Königin, 21. Febr. 1785.

Georg Rex.

Hiermit schliessen die Briefe, welche musikalische Nachrichten enthalten. Die Herausgeberin fügt daran noch ein paar Notizen betreffs der oft besprochenen Sammlung ihres Bruders. Sie schreibt:

»Die Granville-Sammlung von Händel's Musik in 38 Bänden wurde, wie man glaubt, von Frau Delany lange[illegible] an Georg III gesandt, aber durch die Sorglosigkeit derer, welchen die Zurückgabe anvertraut war, dassen nur 37 Bände wieder heim, unter welchen der »Gesang in acht Stimmen«, den der König in seinem Briefe so besonders hervor streicht, sich nicht befand ¹). Die folgenden Bände waren diejenigen, welche zurück kehrten: 1. Messias. 2. Samson. 3. Joseph. 4. Saul. 5. Esther. 6. Athalia. 7. Debora. 8. II Trionfo (italienisch). 9. Te Deum und Jubilate. 10. Zwanzig (italienische) Cantaten. 11. Israel in Aegypten. 12. Acis und Galatea. 13. Amadigi. 14. Teseo. 15. Lotario. 16. Scipio. 17. Arminio. 18. Alexander. 19. Rinaldo. 20. Hymenäus. 21. Rodelinda. 22. Otho. 23. Ottavia. 24. L'Allegro ed il Penseroso. 25. Riccardo I. 26. Siroe. 27. Tamerlano. 28. Admetus. 29. Giulio Cesare. 30—33. Anthems. 34. Duette. 35. Orgelconcerte. 36. Instrumentalconcerte. 37. Verschiedene Instrumentalstücke wie das Concertante für 8 Instrumente und die Wassermusik. Diese Liste gebe ich, weil sie den Verehrern Händel's interessant sein wird. Als Herausgeberin dieser Briefe habe ich mich bei denjenigen Personen, welche mit solchen Werken am meisten vertraut sind, vielfach erkundigt; aber es ist mir nicht gelungen, den verlorenen achtstimmigen Gesang zu englischen Worten irgendwo wieder finden zu können.

¹) Mit diesem achtstimmigen Gesange hat es überhaupt eine besondere Bewandtniss. Man hat ihn auch sonst nur ¹ [illegible] wieder gefunden. Burney führt in der Liste von Händel's Werken aus der Sammlung Georg III. und nennt dabei »[illegible] Band von Vocalgesängen zu acht Stimmen, *and one of Single Songs in Eight Parts*« (*Commemoration of Handel* S. 46). Demnach waren in dem einen Bande mehrere Gesänge dieser Art enthalten, und Burney bezeichnet sie als Einzel- oder Sologesänge. Weil nun der englische Ausdruck »part« ebenso wohl die Stimmen der begleitenden Instrumente bezeichnen kann und gewöhnlich bezeichnet, so muss man annehmen, dass die in Frage stehende Gesang nicht ein achtstimmiges Vocalstück, sondern eine Arie mit reicher, siebenstimmiger Begleitung war. Ein Gesang »in acht Partes« würde demnach schon sein eine Arie, welche begleitet wäre z. B. von 2 Flöten (oder Oboen), 2 oder 4 Violinen, Viola, 1—2 Fagotten oder Hörnern und Bass, wenn es Parten von 8 Stimmen oder »Partes« ergeben würde. In seinen grösseren Gesangwerken Händel's pflegen einige derartige Stücke vorzukommen, und wenn Burney recht berichtet (was ich glaube), so enthielt der Band mehrere Stücke dieser Art.

Jenen Handschriften liegt auch noch ein italienisches Trio bei »*Se tu non lasci amore*«, eine Handschrift in Querquart, unterzeichnet »*G. F. Handel. li 12 di Luglio, 1708, Napoli*«; und eine Beischrift von Granville auf der letzten Seite lautet also: »Dieses Original ist in Händel's eigener Handschrift; es wurde von ihm an Herrn Bernard Granville gegeben und ist die einzige Copie welche davon vorhanden ist, wie Herr Händel ihm sagte, als er es ihm schenkte für seine Sammlung von Musikalien.¹) Das ganze Stück ist in Musik und Worten von Händel geschrieben. In der Sammlung befindet sich auch noch eine andere Merkwürdigkeit, ein Buch mit diesem Titel: »*Johann Krieger, Organisten und Chori Musici Directoris in Zittau. Anmuthige Clavier-Übung. Nürnberg 1699*.« Granville hat auch dieses Buch mit einer Anmerkung versehen: »Dieses gedruckte Buch ist von einem der berühmtesten Orgelspieler Deutschlands. Herr Händel bildete sich in seiner Jugend ein gut Theil nach dem Plane dieses Meisters und sagte, dass Krieger einer der besten Componisten seiner Zeit war für Orgel und Clavierspiel. Jene muss eben, um ein guter Spieler zu werden, mit dem Claviebord beginnen anstatt mit der Orgel oder dem grossen Clavier (*Harpsichord*).« Auch ein gebundenes Exemplar von Händel's »*Suites des Pieces*« Band I. liegt dabei, von welchem Granville bemerkt hat, dass der 2te Band nicht von Händel selbst, sondern nach seiner bei lebhaften Abschriften herausgegeben sei. — Frau Delany war wohl im Stande, die verlorene Musik wieder aufzufinden, wenn ihr die Anfragung veranlasst, obwohl angenommen werden kann, dass der König und die Königin von dem Verluste nicht lange zu hören bekamen.« —

Zum Schluss mögen hier noch einige Lebensnachrichten über die beiden Hauptpersonen dieses Briefwechsels mitgetheilt, über die Geschwister Mary und Bernard Granville.

Mary Granville war Witwe seit 1760, da ihr zweiter Mann Dr. Delany in diesem Jahre starb. Als »Frau Delany« war sie eine hoch angesehene, allgemein geschätzte Dame am Hofe Georgs des Dritten. Sie starb am 15. April 1788, erreichte also, da sie am 14. Mai 1700 geboren war, das hohe Alter von beinahe 88 Jahren. In den letzten zehn Jahren wohnte sie zu Windsor in einem von dem Könige unterhaltenen Hauswesen. Bereits 72 Jahre alt, brachte ihr lebhafter Geist und grosser Thätigkeitstrieb noch eine neue Erfindung zu Stande, nämlich eine Nachahmung von Blumen und Pflanzen durch farbiges Papier, eine sehr hübsche und mühevolle Mosaikarbeit, in welcher sie eine grosse Vollkommenheit erlangte.

Bernhard Granville war 1699 geboren und starb auf seinem Landsitze zu Calwich in Staffordshire am 2. Juli 1775. Mit seiner Schwester lebte er früher in innigen Beziehungen, wie die Briefe zeigen; seit ihrer Verheirathung mit dem Geistlichen Dr. Delany aber wandte er sich mehr und mehr von ihr ab, weil durch diese Heirath sein Standesstolz sich beleidigt fühlte. Er war eine durch und durch musikalische Seele und einer der treuesten Anhänger des grossen Deutschen. Auch sonst war er ein ständig umgänglicher offener Kopf. Als J. J. Rousseau 1766 in England und zwar in seiner Nähe [bei Herrn Davenport in Wootton] sich aufhielt, wurde er mit seinem Nachbar Granville sehr befreundet; mehrere freundschaftliche Briefe des merkwürdigen Genfers an ihn sind in dieser Correspondenz Bd. IV. S. [illegible] abgedruckt. Er blieb unverheirathet, und sein muthmasslicher Erbe war sein Neffe Bernard Dewes, der zweite Sohn seiner Schwester Anna, dessen ganzer Lebensplan schon auf diese Erbschaft eingerichtet war. Aber der Besitzer

¹) wie solange Copien und gewiss besser, die ein genauer Abschrift in Händel's Hand oder in anderen Werken die einzige Copie eine Handschrift. Copien von anderer Hand sind eine durchweg ich mehrere Bände Händel selber besass, und solche in dem von Schwalbe [illegible] geschriebenen Bande italienischer Duetten und Trios.

von Calrich Ankerts seinen Sinn und hinterliess sein Gut nicht dem zweiten, sondern dem dritten Sohne seiner Schwester, dem Geistlichen John Dawes, welcher ihn in den letzten zwei Lebensjahren gepflegt hatte. Dies verursachte in der Familie eine grosse Confusion. John Dawes trat indess ganz erfreut das schöne Erbe an und der König gestattete ihm später, den Namen Dawes mit dem Granville zu vertauschen. Da aber der älteste Sohn von Dawes starb, so fielen die väterlichen Güter an den durch B. Granville enterbten Bernard, so dass seine Erziehung zum »Gentlemen« d. h. zum Nichtsthun, weiter keine bedenklichen Folgen für ihn hatte. Chr.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen

Berlin. (Singakademie.) Freitag den 25. October veranstaltete die Singakademie zum Besten des [illegible] eine Aufführung des *Judas Maccabäus* von *Händel*. Wenn irgend ein Oratorium in der heutigen grossen Zeit geeignet ist, Zuhörer wie Sänger mit Begeisterung fortzureissen, so ist es sicherlich der *Judas*. Es ist daher dieses Werk schon früher bis [illegible] schon Anklänge an der Zeit der Singakademie zur Aufführung gekommen. Die ältesten von uns gesammelten Nachrichten [illegible] Stande sind, fand unter Zelter's Leitung in Berlin die Singakademie am 4. April 1844 statt und zwar mit einem vorausgehenden [illegible] und von Zelter componirten Trauercantate auf den Tod des bei Saalfeld gefallenen Prinzen Louis. Die Aufführung scheint man aus Clavier [illegible] zu haben, da die Singakademie [illegible] damals im Akademie-Gebäude zu benutzen pflegte, verhältnissmässig geringer [illegible] ist. Das Orchester wurde damals wenige Wochen später (am 4. Mai 1814) im Opernhause Concert [illegible] mit Orchester [illegible] König [illegible] die Singakademie überhaupt den Judas zur Aufführung [illegible]. Man [illegible] in allen [illegible] Zeit und zum Besten der im Felde verwundeten Krieger. Leider habe ich [illegible] der [illegible] Theil [illegible] können, das vom Jahre 1814 enthält die kurze Vorrede, welche im Zelter'schen Clavierauszuge (vom Jahre 1814) zu finden ist. In wenigen treffenden Worten ist darin der Werth des Oratoriums folgendermassen bezeichnet: »Das Oratorium hält uns auf der Trauer des Israelitischen Volkes um den Tod des Matathias. Der tiefe Schmerz um einen allgemein verehrten Helden, der Wechsel in den Gliedern des neu befreiten Heeres, die Zuversicht und Demuth in den Gesängen der Jugend, das glühende Leben in der Freude des Friedens sind ein Gegenstand des Bewunderung sowohl der Nationen und Geschlechter gewesen. Ein Geist alles Edlen, Grossen und Tiefen hat das Werk geboren und wird es erhalten.« Judas Zelter hat damit danach predigen wenden an den Wirkungen selbst seinen ähnlichen Aehnlich treffende Vorreden hat Zelter selbst mehrere zu Händel'schen Werken geschrieben, von denen ich die zum Alexanders-Fest (vom Jahre 1817) besonders hervorhebe.*) Leider [illegible] mit Zelter so sehr befreundet, dass uns die Aehnlichkeit mit [illegible] und den Zelter schen Vorreden nicht auffallen darf [illegible] Zeilern des Theil der angeführten Worte — [illegible] — jedenfalls legen sie ein Zeugniss dafür ab, wie Zelter und die [illegible] auf die [illegible] Musiker [illegible] damals [illegible]. Mit wie [illegible] Verständniss des [illegible] auch [illegible] die Sänger und beim Publikum wirkten und doch [illegible]. Unter der langen ausgezeichneten Leitung Grell's [illegible] unserer aus die herrschende Zeitstimmung [illegible] Oratorien [illegible] Deutschland zur Aufführung gekommen. Möchte die Singakademie [illegible] was sie [illegible] Zeiten [illegible] welchen [illegible] Ueberhebung zurückblicken [illegible]. Die Abonnementsconcerte dieses Winters bringen uns [illegible] Händel'schen Werk. Mir will es ein Missgriff

*) Bis vor wenigen Jahren pflegte man die Zelter'schen Vorreden in den Textbüchern wieder abzudrucken; es ist [illegible], dass dies jetzt nicht mehr geschieht, und es das Andenken an einen der [illegible] Wohlthäter der Institution [illegible] ein [illegible] war. Hier sei beiläufig noch bemerkt, dass die Singakademie auch dem Namen des [illegible] Zelter's verdankt, welcher durch seine [illegible] König Friedrich Wilhelm III [illegible] der Gesellschaft das Grundstück [illegible] zu schenken.

scheinen, wenn der Vorstand glaubt, dass durch die jetzige Aufführung des Judas vorläufig genug für die Händel'sche Musik geschehen ist. — Die diesmalige Aufführung hielt der Leitung des in allen Directoren Herrn Mosevius, wie [illegible] Beziehung [illegible]. Die Soloparten wurden in vorzüglicher Weise durch die Damen Frl. Dachau (Sopran) und Frau Joachim (Alt) besetzt. Von beiden Sängerinnen ist es viel [illegible] bekannt, dass wir auf die Vorzüge ihres Gesanges nicht näher einzugehen brauchen. Frau Joachim's Leistung war dadurch noch [illegible] besonders wohlthuender Wirkung, dass sie als eine wahre Künstlerin nur der Sache selbst zu dienen suchte, ohne jemals die eigene Person in den Vordergrund zu stellen, mit der grössten und liebenswürdigsten Zurückhaltung [illegible] in den Duetten mit [illegible] welche sie mit [illegible] zu singen hatte, die Letztere [illegible] ihrer Partie doch gegen Frau Joachim [illegible]. Schönheit und Grösse der Stimme betrifft [illegible]. Den Tenor (Judas) sang der königl. Domsänger Herr Cramer und den Bass (Simon) der königl. Hof- und Opernsänger Herr [illegible], welche ebenfalls ihre Part [illegible] Vertheilung brachten. — Es bleibt uns noch übrig, über die Ausführung der Chöre zu berichten. Die [illegible] lebendig [illegible] wenn wir einen andern Gesangverein [illegible] wünschen [illegible] von der Berliner Singakademie aber [illegible] mehr verlangen, als [illegible] den Volkstonsstyle zu leisten im Stande ist. Die Schuld [illegible] an die Sänger, sondern an die Leitung. Ansicht eines [illegible] Dirigenten. Schon in den Proben legte derselbe ein viel zu grosses Gewicht auf den sogenannten Ausdruck d. h. auf Schwäche und Stärke des Tones u. s. w. anstatt, wie bei jeder musikalischen Uebung, zunächst auf eine möglichst correcte Darstellung der rhythmischen und harmonischen Verhältnisse hinzuarbeiten mit Wahrheit und Wohllaut des Gesanges hinzuarbeiten. Da die Singakademie unter Grell's persönlicher Leitung sonst diese Dinge in höchstem Maasse [illegible], so kommt [illegible] die entstehenden Uebelstände [illegible] Gelegenheit [illegible] des Chores [illegible] beobachten [illegible] und zwar über die [illegible] Praxis des Vortrages [illegible] Chorbestrebungen [illegible] Tempi [illegible] der Wahl der Tempi [illegible] aber [illegible] Chores keineswegs, und wenn derselbe [illegible] bevorstehenden Aufführung der [illegible] Messe [illegible] Instrumentalbegleitung [illegible] wird es schwer halten [illegible] frühere Weichheit des Klanges und zu der [illegible] Sicherheit in der Darstellung der rhythmischen und harmonischen Verhältnisse zurück zu führen. Die Singakademie hat es nicht nöthig, jemals in Hinsicht auf Erfolg die wahren Grundsätze des Gesanges und der Kunst aus den Augen zu lassen, [illegible] Seiten [illegible] wird, gereicht ihr [illegible] Lobe.

Berlin. (Domchor-Concert.) Donnerstag den 21. Oct. gab der königl. Domchor unter Leitung seines Directors des Herrn v. Hertzberg ein Concert in der Hof- und Domkirche zum Besten der [illegible]. Das Programm bestand grösstentheils aus Gesängen, welche uns schon früher in Domchor-Concerten [illegible] wurden. Den Anfang machte das wundervolle [illegible] *Agnus Dei* aus der Marcellus-Messe von Palestrina, worauf das [illegible] *Miserere* von [illegible] folgte. Auch diesmal bewunderten das Programm im Grossen und [illegible]. Die [illegible] Gesangsnummer war ein [illegible] »Selig sind die Todten« von [illegible] und das [illegible] Motette auf die Worte »In den Armen dein, o Jesu Christe« von [illegible]. Die [illegible] Stimmen [illegible] gut und namentlich war in den beiden ersten (von Palestrina und [illegible]) Reinheit, Wohllaut und Weichheit des Tones in allen Stimmen [illegible]. Der grossartige [illegible] Psalm [illegible] »Singet dem Herrn ein neues Lied« [illegible] F. Mendelssohn-Bartholdy für acht Stimmen [illegible] die [illegible] Chor ist [illegible] seit dem Tode Neithardt's [illegible] gewachsen. Wir müssen wieder unser Bedauern aussprechen, dass [illegible] in der Wahl seiner Stücke [illegible] folgt und nicht [illegible] bewegen hat. Den Schluss machte das [illegible] von Mozart. Zwischen den Gesängen spielte [illegible] Professor Haupt [illegible] D-moll von Seb. Bach und in Begleitung [illegible] Kammermusik [illegible] eine Composition des [illegible] Componisten Gounod [illegible] die [illegible] Sorge getragen.

Wien. Der Kapellmeister Esser verlässt mit Ende October seine Wirksamkeit als Dirigent an der Hofoper. Mit den »Hugenotten«

[illegible] Gotha wird er seine mehr als [illegible]jährige Thätigkeit an dieser Bühne beschliessen. Sein Nachfolger als Kapellmeister ist der Herr Fischer, welcher bisher an der Oper in Hamburg thätig war.

✱ **Frankfurt a. M.** (Schluss.) Auch der Cäcilienverein hat vorläufig seine Programme veröffentlicht: [illegible] Josua, Paradies und Peri [illegible] Johannespassion. Zu bedauern ist dabei, dass wir in diesem Jahre nicht mehr [illegible] an neuerer Gesangmusik haben, mit welcher voriges Jahr [illegible] so guter Anfang gemacht worden. Es mögen hier [illegible] werden [illegible] das [illegible] Werk bei der Jubelfeier des Vereins [illegible] geschenkt worden und [illegible] ist [illegible] nicht [illegible] lange [illegible] geschrieben werden darf [illegible] Johannespassion [illegible] im vorigen Jahre studirt worden [illegible] Sängern [illegible] [illegible] Winter [illegible] — Den Anfang der Aufführungen begann Herr [illegible] Sachs, Pianist, mit seinem Wohlthätigkeitsconcerte [illegible] Das Programm begann mit Schumann's Quintett, [illegible] Herr Sachs [illegible] wie schon oft [illegible] Clavierspieler und [illegible] Theodor Wachtel zog namentlich [illegible] Die Einnahme war sehr bedeutend und erfüllt den Zweck [illegible] — Auch die Museumsgesellschaft hat ihre Concerte eröffnet. Das erste derselben am 22. October brachte als Anfang die zweite Suite E-moll von F. Lachner, zum Schlusse die achte Symphonie von Beethoven. Das erstgenannte Werk halte ich für das bedeutendste unter den fünf Schwestern [illegible] Fräul. [illegible] Hänisch aus Dresden [illegible] Don Juan und Lieder von Mendelssohn und Bach vortrug [illegible] Frau Schumann, welche Beethoven's Concert in C-moll nebst Solostücken von Schumann und Mendelssohn spielte, ist kaum noch etwas zu sagen. [illegible] Ihr diesmaliger Vortrag war so künstlerisch vollendet, wie je einer zuvor.

✱ J. Stockhausen begiebt sich am 1. Nov. nach England, wo er durch den bekannten Concert-Unternehmer Chappell [illegible] Concertengagement [illegible] ist. [illegible] hat derselbe [illegible] [illegible] im Jahre einen [illegible] Urlaub von 16 Wochen (December 16 bis Februar 7) zu gewähren [illegible] beschieden war. Seit dem Abgange des [illegible] zur Hebung der [illegible] Für [illegible] der [illegible] Stockhausen [illegible] seine Wohnort Cannstatt aber nicht aufgegeben, sondern hat an [illegible] (Villa [illegible]) erworben hat.

✱ Die Nachricht der A. A. Ztg., dass auch Offenbach aus Paris ausgewiesen [illegible] wie man leicht denken konnte [illegible] Marschall [illegible] Concurrenz für einen [illegible]marsch ausgeschrieben, welcher [illegible] soll für einen König, [illegible] An der Concurrenz dürfen sich aber nur geborene Spanier betheiligen, [illegible] Gefühle schon als [illegible] erscheinen.

✱ **Hamburg.** Das Repertoir unseres Stadttheaters bot in den vergangenen zwei Monaten wenig Abwechslung. [illegible] und [illegible] Herr Padilla [illegible] [illegible] Verdi [illegible] Meyerbeer [illegible] Es wäre wohl [illegible] Zeit, dass die [illegible] Bühnenvorstände [illegible] die [illegible] Pariser Grossen Oper [illegible] [illegible] Direction der hiesigen Bühne nicht,

welche weder vom Staat, noch vom Publikum durch zahlreichen [illegible] Frau Artot [illegible] Herrn Padilla [illegible] Derselbe ist ein Sänger [illegible] Don Juan [illegible] — [illegible] Herrn [illegible] Verdi'schen Opern [illegible] Rigoletto [illegible] Theodor Wachtel [illegible] Meyerbeer [illegible] Partien [illegible] Parterre [illegible] Hamburg [illegible] — Das [illegible] Personal des Stadttheaters [illegible] Hamburger Theater [illegible] Herr [illegible] Leipzig [illegible] Tenoren [illegible] Herr Vary [illegible] Partien [illegible] Herr [illegible] — Auch im Schauspiel [illegible] — Unsere Concertsaison [illegible] am 4. November [illegible] Concert der philharmonischen Gesellschaft eröffnet, worüber ich in meinem Nächsten berichten werde.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 9. November 1870. **Nr. 45.** V. Jahrgang.

Inhalt: Die Rose vom Libanon. Oper von Joseph Huber (Fortsetzung). — Die Verwandlung der Schlüssel bei der Herausgabe älterer Musikwerke mit besonderer Beziehung auf die »Denkmäler der Tonkunst«. — Nachrichten und Bemerkungen. — Berichtigung. — Anzeiger.

Die Rose vom Libanon

Oper von Joseph Huber.

(Fortsetzung.)

Mit den zuletzt angeführten Worten etwa in der Mitte seiner »Erklärung« angekommen, erinnert der Dichter sich desjenigen schwesterlichen Kunst, deren Verdienst aber Scheld so ist, dass sein »Drama« als eine dickleibige Notenpartitur der Welt und vor die Welt gelegt. Er sagt: »Die Musik hat gelauscht bei diesen Worten, ob es passe ihr gerade recht. Denn wie schauen die Figuren des Drama nicht ferner den Mund auf, den Dunstrechtsfindlichen zu lehren, was viel zweckentsprechender die Professoren und Geistlichen auf Katheder und Kanzel vertragen, thun sie, die handelnden Personen, nach ihrer Kunstpflicht, lassen sie sich von lebendigen Trieben leiten und durch Leidenschaften bestimmen, halten sie sich an das von Natur ihnen Gegebene und wirken hinwiedernm zu Zielen fortwaltender Naturen hin, so hat ja Gluth und die Trunkenheit einen Ausdruck für jeglichen Affect in diesem neuen Drama, so darf sie ja wohl die rein-menschliche der Schwester in deren abgeklärtem [abgeklärtem] Wesen freundlich Geleit geben, und so lässt ja wohl dabei selber neue Formen und Inhalte wissen, hoffen durch Versenkung in den Geist des tausendfach unentwickelnden, unbegriffenen und als hermetisch verschlossenen Weltgeheimnisses ablauschenden Dichters.« Über die Möglichkeit dramatisch symphonischen Schaffens für den Musiker zu erstaunlich geraffter Gestalt, kann sogar für ihn die Pflicht gemeinsamen Wirkens auf dem nunmehr auf die lautere Höhe bisheriger (z. B. Goethe'scher) Lyrik gestiegenen Dramatiker. So ist der gemeinsame Weg als zwiefach gesegneter [illegible] gemeint.

Auf diese lautere Höhe bisheriger (z. B. Goethe'scher) Lyrik ist also Herr Lohmann, der Dramatiker, gestiegen. Dies ersehen wir aus den obigen Worten, d. h. wir ersehen, dass er sich einen solchen Meinung hingeht und dieselbe nun auch der Welt beibringen möchte. Im Übrigen sind unsere angestrengtesten Versuche, in diesem Gewirr schimmernder Redensarten irgend einen vernünftigen Faden zu entdecken, vollständig resultatlos gewesen. Sie berühren unser Ohr, diese Worte, wie die Sprache der [illegible] im gegenwärtigen Frankreich, — nur dass es ein deutscher Prediger ist, der hier von uns auf Stelzen geht. Man lese (in Geduld) das Folgende.

»Wir sind im Vorstehenden von der Betrachtung dramatischer Aufgabe überhaupt zum Wesen des musikalischen Drama im Besonderen vorgeschritten. Wie nun verwirklicht sich letzteres? Eine fast unübersteigliche erschienene Schranke hielt, wie Alle wissen es, bisher von der Herstellung desjenigen Drama ab, das schon lange Geistern schon verflossener Jahrhunderte geradezu das Gebiet dramatischen Schaffens drückte, des musikalischen. Dem dichterischen Antheil fehlte das Vermögen in seinem Wollen eben die Beschränkungen conventioneller Gattungen hinweg sich zu jener Allgewalt über den Rohstoffe empor zu schwingen, wo die Weltsprache des Trabanten aus jeher sich heimisch weiss. der Musik [illegible] im gleichen Laufe der Entwicklung so jenen ihren Ursprung als einer Kunst die Zeit mit Fug entkommenden Unabhängigkeit von architektonischem, ich meine damit von zweckgemässem [!] Formenzwang. Jene die Dichtkunst, musste sich den Raum verschliessen und gewaltsam die der ihr zuhöhrt. Figuren [illegible] diese die Musik, harrte nach den langen Leid der Perioden und Grundmauerentwürfungen jetzt aber erst dem Morgen einer [illegible] Epoche, die ihr gemässere Form nach Bedingungen endlich psychologischer Ausbildung fordert.«

Es wäre verlorene Mühe, in diese chaotischen Vorstellungen Licht bringen zu wollen; der Leser verlangt es auch wohl nicht, denn wenn die Sache überhaupt Sinn für ihn haben kann, dann um so grösseren, je tiefer er ist. Lassen wir also den »conventionellen Formenzwang« und alle die blinden Ansichten von der Dunkelheit dichterischer wie musikalischer Hervorbringungen der früheren Zeiten verglichen mit dem, was die Gegenwart im Geiste und im Lager des Herrn Peter Lohmann producirt. Lassen wir es und hören wir nun, wie dieser grundverschiedene Mann weiterhin sodann über sich selbst spricht. Er lässt sich folgendermassen vernehmen:

»Was die dramatisch-poetischen Bedingungen anbelangt, so habe ich darüber schon oft gesprochen. Hier nur auf das Wesentlichste wiederholt. Mein Musikdrama steht durchaus auf dem Boden heutiger philosophisch-naturwissenschaftlicher Forschung, es verschmäht jeglichen kirchlich-conventionelle Beiwerk, stellt seine Menschen hin als Product des Naturschaffens mit der Naturbestimmung steter Wandlung, denen ewig ohne Ende unser Fortentwicklung das Alte. Sünde und das, was Tugend heisst, als rein und sinnlich menschlicher Begriff, nach denjenigen unserer Mitmenschen zugeeignet und ihnen

deren Begriffsvermögen an die hochtrabende »Fortentwicklung der Affe« nicht hinan reicht; und so war die Tugend — im Einklange mit der besten Religion und der reinsten Philosophie — ein Ding, ein Gut, welches Werth und Zweck in sich selber trägt. Bei Herrn Lehmann ist aber nur ein äusserlicher Zweck da, ein hochtönender zwar, aber doch ein äusserlicher, und mit diesem steht und fällt auch seine »Naturbestimmung steter Veredlung«, denn ihr [illegible] Zweck soll eben jene Allentwicklung sein. Alle Fragen geistig menschlicher Art, die er berührt, degradirt er so zu einer roh natürlichen Äusserlichkeit.

Kein Wunder daher, wenn es ihm, wie wie bei allen bezeigten Punkten sahen, mit dem ganzen Gebiet der Aesthetik ebenso ergeht. Die erste Frage in Sachen der Kunst ist die nach dem Verhältniss des Stoffes zu der Behandlung. In den höheren dramatischen und musikalischen Formen bestimmt sich diese Frage näher dahin, wie die Fülle des geschichtlich Gewordenen und Lebenden [illegible] in der Kunst [illegible] oder [illegible] historische Gegenstände zu verwerthen seien. Und so war von jeher eine der anderen [illegible] die höchste [illegible] Zweig der Kunst, wenn sie das geschichtliche Ding in ihren Teilen und in deren Charakter bewältigen konnten. Die Oper ist solchen [illegible] in dem Grade gelungen, wie dem Oratorium, weshalb sie noch nicht den gleichen Rang einnimmt. Wenn nun [illegible] neueren Opern- oder [illegible] nicht [illegible] Musikd [illegible] Theoretiker sich als ganz unfähig erweisen, die Geschichte zu verstehen und für ihre Kunst zu [illegible], so muss man darin eine unwillkürliche Consequenz des Opernwesens erkennen, die [illegible] Andeutung des natürlichen Gegensatzes [illegible] hinaufgehobenen. Man wird hiernach ermessen, welchen Werth es hat, wenn die modernen Musikdramatiker sich [illegible] die ästhetische Berechtigung der Geschichte vernehmen lassen. Anzunehmen [illegible] kann es aber wohl so leicht keiner [illegible] Herrn Lehmann [illegible], wenn er sich heraustellt und so [illegible]: »Für mich ist jeder aus irgend einer Zeit entnommene Stoff nur in einflusslosen Äusserlichkeiten historisch-conventionell gegeben, seinem inneren Verlauf gestalt mit jedesmal, als eben jetzt geschehend, in ganz [illegible] menschlicher Weise frei von [illegible] [...] [illegible] Ziel entgegen und [illegible] das [illegible] selbst [illegible] [!] [illegible] nach die [illegible] Forderungen unter [illegible] Dramaturgen seit Aristoteles [illegible] im Sophokles, des Schuldbegriffes und Sühne [!] [illegible] dieser Forderungen des griechischen Wesens ist man schon oben [illegible] geworden; [illegible] Musikdrama — so auch »Die Rose vom Libanon« — stellt dieses in seiner [illegible] [illegible] der [illegible] des Conflicts geschickten Handlung in [illegible] Welt hin, wo das Menschen jeder Zeit, jeden [illegible] Standes, jeder Religion [illegible] natürlich [illegible] Menschen sind, gleichzeitig [illegible] der Wolken erhebt — [illegible] — [illegible] können [...] Ich habe die [illegible] Rohstoff im Drama [illegible] zu [illegible] Zuthaten zu behüten gesucht, und vor allen Dingen auch den, von Richard Wagner noch heilig gehaltenen mystischen Nebel zerstreut. Dann — ich wiederhole es — [illegible] trotz aller Mängel [das heisst dem [illegible] Bekannte [illegible] nicht [illegible] sondern [illegible] zu [illegible] [aber doch immer dreiaktigen] Cremona. Die ›Rose vom Libanon‹.

Aufs neue machen wir hier die Wahrnehmung, dass wenn in jenem Lager ein Jünger oder Nachtreter auf der Bahn seines Meisters oder Vorgängers in der Verkehrtheit noch einen Schritt weiter gekommen ist, als dieser, er so sofort laut bewegprahlt und spottend herfällt über den Vormann, ohne welchen ihm doch nicht einmal ein geringer Wandelgimplanz eigen sein würde. Wagner hat von seiner Unfähigkeit, die Geschichte unseres Geschlechts zu verstehen und für seine Kunst zu verwerthen, unvergessliche Beweise geliefert. Aber er hielt sich an das Sagenwesen, den Mythus, und fand hier manches in concentrirter Gestalt vor, was sich namentlich für das moderne [illegible] Theater recht gut benutzen lässt. Er [illegible] daher nicht daran, es in dem [illegible] Masse zu benutzen, wenn er nun [illegible] Theater arbeiten wollte. Von seinen Theorien durch welche er die sagenhaften Stoffe zu [illegible] sprechen wir hier nicht, weil diese Angelegenheit in [illegible] Theil nicht mehr der [illegible] Gebiet gehört; wir haben es hier nur mit den Vorlagen für seine Theaterwerke zu thun, und da muss zugestanden werden, dass es [illegible] von ihm gewesen wäre, dieselben nicht zu benutzen, da sie der Art seines Talentes so genau entsprachen. Thöricht ist freilich das Publikum, welches sich in die aufgestellten [illegible] [illegible] Diesen mystischen Nebel aber gedenkt Herr Lehmann aber alle Dinge zu zerstreuen, so dass Geschichte wie Sage endlich [illegible] ausgeklärt und und Meister Wagner [illegible] in aller Blösse dasteht. Dies hat er sich wohl [illegible] seinen [illegible] Theorien und [illegible] praktischen Kunstversuchen, die er für so fremd der Gegenwart erklärt, dass ihr Verständniss und Nachahmung derselben erst von einer [illegible] »Zukunft« erwartete — schon so bald die Musikalisten [illegible] würde, welches ihn noch bei Lebzeiten bereits rectificirt. Es geht dieser [illegible] wie weiland des [illegible] Communisten, [illegible] glaubte [illegible] Theorien das Musikhafte gefunden und den [illegible] vorgeschlagen zu haben, fand sich aber [illegible] einige Monate überholt. Die [illegible] kennt kein Maass und Ihre Ideen sind productiv so starken [illegible] ihrer [illegible] Gaukeln [illegible] der Ideen, [illegible] als ein [illegible] Ding.

Nachdem nun Herr Lehmann aus allen Dramen Wagner's [illegible] mystischen Nebel verbannt hat, wird die [illegible] wenn die Musik ihm [illegible] Folge [illegible] gemacht haben. Er sagt: »Es ist eine Sache der Tonkunst [illegible] so für alle [illegible] der [illegible] dramatischen [illegible] als getreue Schwester sich zu gesellen. Was noch dem Beethoven als Form galt, [illegible] Selbstständigkeit erst [illegible] Beginn des Componisten an den Gange dramatisch zusammenhängender Dichtwerke möglich. Die Form dramatischer Tonkunst ist [illegible] vom Lesen [illegible] [illegible] Zeiten [illegible] [illegible] Anerkennungen, [illegible] [illegible] zu gestalten im grossen [illegible] sich zusammenziehen [illegible] die Lösung des Conflicts im Auge [illegible] so viel Grundgedanken, als der Dichter Figuren [illegible] [illegible] dem Ganzen [illegible] in ihrem [illegible] Bestehen und Entwickeln verloren.

»Sei das nun Joseph Huber vermocht?« Bei no in reiner Musik eine „Rose vom Libanon“ deren Grundidee von der Einheit und Verderblichkeit alles äusserlichen Schönen Drängens, Strebens mit Umgebung sinnlicher Leuschheit und Enthaltsamkeit consequent bewusstkräftig veranschaulicht?« — Deshalb sprechen die Geisterwelt das Urtheil Peter Lohmann's.

Der »Grosstenwelt« soll heissen das Publikum und dessen Vermittler, die Recensenten. Aber wohl gemerkt! nun über das, was Joseph Huber vermocht oder nicht vermocht hat, soll hingegen Gemeinschaft ein Urtheil abgeben. Ueber das hingegen, was ein Peter Lohmann, der Dichter, geleistet, ist weiteres Urtheilen nicht von nöthen, denn er hat alles schon selbst gesagt. Nein Mann!

Obwohl er allem was Publikum heisst, ebenso sehr eine ausnahme Gemeinde hat wie dem persönlichen Gott, sehnt er sich doch mitunter nach wahrer Sehnsucht zu überkommen nach Anerkennung, nach dem Publikum, und wenn auch einem nicht gerade von allen Ständen, denn der oben entgegnende komische Reclame von seinem Musikinnern, welche in leidenschaftsgetränkter Handlung eine innere Welt darstellt, an die Alle wie an Mozart's Tonwerken theilnehmen könnten. Alle in den Weiten universelle Bedeutung, nicht von Menschen jeder einzelnen Stände und jeder Religion, sondern besonders auch denjenigen eine Religion, die den Verfassern Glauben theilen, sowie »Menschen jeder Zone« also selbst auch die Zulukaffern »sofern sie eine natürlich angelegte Menschen sind« — eine solche Intelligenz würde ganz [illegible] unverständlich sein, wenn man nicht darin konnte in den schönsten Herzen [illegible] Schul[illegible] nachdringen Genehmigung, welche die armen Ch[illegible]keit des Publikums ihm bisher vorenthielt, noch allgemeinem warmem Beifalle. Durch die ausgebreitete Theorie dass es vom Dichter neue dramatischen Ideen kann der im Drama handelnden Personen bedürfe, macht aber einen Publikums von Zuschauern hat er indess dem Fortschritt eines solchen Ereignisses nicht ausdrücklich vorgearbeitet, dass wenn das Publikum theoretisch für Ehrfurcht erklärt wird, warum soll es sich dann praktisch hineinleben? Es wird sich hierdurch zu einer [illegible] Zurückhaltung [illegible] fühlen.

Der »Grund« dann hat Peter Lohmann gegen Ende seiner »Einführung« ganz [illegible] abzugeben, so dass er es nöthig hat, nur erst in dem Stücke [illegible] oder aus den lebendigen Vorgängen der Handlung sich im Ganzen zu fühlen. Was einem Menschen [illegible] nicht gelingen kann? Wie sehr muss er sich schon dünken über Alle, die früher an den dramatischen Dichtung herum[illegible] Anzweifeln doch selbst von Goethe, als man ihn fragte, welche Idee er mit seinem Tasso eigentlich habe darstellen wollen — »Idee? dass ich nicht wüsste.« Herr Lohmann eben weiss es. Und da er es weiss, wäre er nach näherer Ansicht um das Verständniss der Sache verpflichtet gewesen, das Stück auch demgemäss zu betiteln. Es würde dann etwa gelautet haben:

Die Rose vom Libanon

Dramatische Dichtung von der Einheit und Verderblichkeit alles äusserlichen Schönen, Drängens, Strebens mit Umgebung sinnlicher Leuschheit und Enthaltsamkeit,

in drei Aufzügen

von

Peter Lohmann

musikalisch bewusstkräftig veranschaulicht

von

Joseph Huber

Dass Herr Huber die »Grundidee« wirklich musikalisch bewusstkräftig veranschaulicht habe, wird wenigstens seine eigne Ansicht sein, und denn kann es Zutrauen können man ihm auf dem Titel wohl nachsehen. Stehen Herr Lohmann die ganze lange »Einführung« eigentlich nur benutzt hat um sich selbst heraus zu streichen, denn wenn er von seinem Collegen, dem Componisten spricht, so spricht er lediglich von den Pflichten desselben, um ihn schliesslich, oben am brauchbarsten sprechenden Worte, dem »Urtheil der Geisterwelt« zu überliefern.

Unser Mitleid mit dem Componisten dieses »Machdramas« bekommen wir, namentlich der unterwürfigen Stellung, in welche der Herr Dichter Lohmann ihn versetzt hat. Blickt man auf die glänzenden Vorbild zurück — welche Veränderung! In jener Zeit, wo die Musik, unserer »Einführung« zufolge, noch ganz auf dem »Laienstandpunkte« stand und von »strengkünstlerischen Gestalten keine Ahnung hatte«, noch viel weniger wusste, wie man »wesentlich« zu psychologischem Begründen und Entwickeln verpflichtet müsse, von hundert Jahren schon hatte Gluck eine neue Oper verfasst, von welchen sowohl er wie sein Dichter glaubte, dass sie etwas Neues und Besonderes enthielte. Sie fanden dabei gerathen, die Musik nicht so ohne weiteren in die Welt zu schicken, sondern [illegible] Ansprache den Hauptpunkte zu berühren. Diese Ansprache [illegible] und der Dichter Calzabigi hätte natürlich die Ablehnung oder Bedenken derselben zu tragen. Unterzeichnet zu gen deshalb nach? Ein Beispiel nicht für Tramman's Intention so von seinem Antheil an dem gemeinsamen neuen Werke durchaus nicht genug dachte zu gemeinsamen künstlerischen Instinct [illegible] entsprechende Zurückhaltung auf und sicherte dem Musiker, schuf die Hauptsachen und mit derselben die schwerste Verantwortung, [illegible] unerlässlichen Überleitung. Wie hat sich dieses geändert. Das Vorwort schon ist jetzt eine »Einführung«, in welchem er nicht nur dem Publikum, sondern auch seinem Collegen, dem Musiker, den Standpunkt klar macht, den »strengkünstlerischen Standpunkt« und den »ausschliesslich Fortschritt im psychologischen Begründen und Entwickeln« [illegible] dann bewirkt, dass der Musiker nur willenloser Knecht des Poeten geworden ist. Die ganze Unsittlichkeit dieses Verhältnisses würde erst gewahr werden, wenn die »Rose vom Libanon« wirklich eine Aufführung gelangen und ein beifälliges oder geehrtes Publikum finden sollte. Wer [illegible] Herr Lohmann wohl [illegible] von den Autoren-Ehren [illegible] worden? Wie Wilhelmine von Chezy bei der ersten Aufführung der Euryanthe im Wiener Theater rief: »Macht doch Platz, ich bin ja die Dichterin«, so würde Herr Peter Lohmann sagen können: »Werft mir doch auch einen Kranz zu, denn ich habe ja diese Grundidee von der Einheit und Verderblichkeit alles äusserlichen Schönen, Drängens, Strebens mit Umgebung sinnlicher Keuschheit und Enthaltsamkeit allein [illegible] dargestellt.«

Ob ein derartiges Ereigniss eintreten kann, lassen wir dahin gestellt sein. Ein ungewöhnliches Glück für Herrn Huber wäre es, das ist keine Frage, denn was sich unter Principal [illegible] musikalischen Grundrechte [illegible] wie derselbe hingegeben hat, verdient an seiner Entschliessung und Umkehr eine nachdrückliche Lection, wie diejenige ist, welche in Form von Theaterskandalen ertheilt wird. — —

Einstweilen wollen wir die ganze »Einführung« zu vergessen suchen, oder als einen Scherz betrachten, und uns

das Opus selber ansehen. Dem Dichter soll hierbei [illegible] der gebührende Vorrang eingeräumt werden.

Schen wir uns zunächst nach den Personen um, welche der Dichter ins Feld schickt, so treten uns deren fünf entgegen: zwei nobile und drei [illegible]. Ein »Fürst« ist Bassist und hat zwei Sopranistinnen zu Töchtern; die erste heisst Marianne, die andere Maja; sie haben also nicht nur den Sopran, sondern nun auch den Namen gemein. Dass Namen gegeben werden, um ähnliche Dinge von einander möglichst zu unterscheiden, ist unserm Dichter wohl nicht eingefallen. Vielleicht verbirgt er auch eine besondere Absicht hinter den gleichen Namen; vielleicht repräsentiren die beiden Mädchen das gute und das böse Prinzip — doch wir wollen nichts verrathen. Es genüge zu sagen, dass ihnen zwei Männer gegenüber stehen: Abdul, der »Feldherr« des Fürsten, und Ahmed, den Herr Lohmann so ins Blaue hinein einen »Eroberer« nennt, erstere singt Baryton, letzterer Tenor. Herr Huber hat also nur vier Stimmgattungen für benagte fünf Figuren. Dass der günstige Notar noch Vorsorge für eine fünfte Stimmgattung getroffen hat, für den Alt, und dem früheren Meister Sonnen ebenfalls eine Figur enthalten, wenn es vielleicht nur von Störungen, denen im [illegible] des jüngeren Theaters kein Alt allerdings nicht mehr vor.

»Die Handlung spielt um das Jahr 1066 nach Christi Geburt« und »Bauwesen und Tracht in der maurischen Weise«. Ganz nach Belieben. Aber wie kommen die Mauren nach dem Libanon? Oder will der Herr Dichter damit nur sagen, dass diese fünf Leutchen selbst ihrem Begleitpersonal sich auch dem maurischen Modenjournal gekleidet haben?

Erster Anfang. Halle im fürstlichen Schlosse. Kaum hat ein draussen stehender Männerchor einige Klagelaute von sich gegeben, als der »Fürst« anhebt und sich über die Toten beschwert. General Abdul will die inzwischen entbrannten Kriege in Schutz nehmen, wird aber schrecklich ausgebeutet, denn er hat mit dieser Schutz jüngst erst eine Schlacht verloren und ist fliehend zu Hause angekommen, während sein Fürst von »Glück und Gott« träumte. Maja, die deine ist, sucht ihren Vater zu beschwichtigen, aber ohne Erfolg; allerdings würde das, was sie sagt und wie sie es sagt (oder singt), auf uns auch keinen grösseren Eindruck machen. Der »Fürst« hat das letzte Wort, so lange er da ist, und als er schreitet hinaus, ist der erste Anfall zu Ende.

Zweiter Anfall. Der ausgescholtene Abdul wendet sich an seine Krieger und singt in Prosa zwar, aber doch in ziemlich verständlichem Deutsch, wenn es ihm so nahe bittet, denn und wie er [illegible] in seinem Pfl[illegible] gewesen sei, so solle der Fürst Recht haben. Sie wissen wahrscheinlich keinen solchen Fall anzuführen, denn er sagt und singt weiter wie folgt:

Bass

Weh aber euch wenn diese Kla- ge zum

Unrecht wird an ed- lem Werk. Gern hält ich

Dank und Lob für euch, zu Glückes Schoosse nach Sie- ben

Sieg nun auch der E- bed hat ge trie- ben,

sei eu- re Kla- ge auch zum Fluch: ver- hasst nicht

nur der Held bei Al- la, wenn ihr des Un- glücks

spotten könnt, ver- hasst dem Fürst — sei dei- ne

Macht, durch eu- er ing- den O- pfer lacht!

Soweit lässt er sich einstweilen vernehmen; das hier Mitgetheilte ist also nicht etwa ein abgerissenes Stück, welches von dem Vorausgehenden oder Nachfolgenden sein Verständniss erhielte, sondern in sich abgeschlossen. Möge jeder nun den Sinn ergründen und an der Schönheit und Klarheit der Prosa sich vergnügen! Sicherlich werden Alle zum Schluss in das Lob einstimmen:

Und so hat Herr Lohmann mal »Recht«
Nach glücklich den Ende er zu Stande gebracht.

Was nun was der Musik hinzufügt haben, erzählt ebenfalls hin, was von dem, was hier zu Tönen vorgeht, wenigstens einen Vorgeschmack zu haben. Die Kammermusiker »Mrah« — lässt lässt die Musiker als schwer errungen und darum [illegible] ohne Begleitung einsetzen, und nachher auch in der Variationen denn von den lohnen Eltern begleitet! Der »Feldherr« hat gesprochen. (Wer lacht?)

(Fortsetzung folgt.)

Berichtigung. In der vorigen Nummer S. 340, Sp. 2, Z. 4—16 ist gesagt, als wie fast die ganze Einführung wieder abdrucken müssten »fast« ist zu streichen, da in der That die ganze »Einführung« Lohmanns hier zum Abdruck gelangt ist.

Die Verwendung des Schlüssel bei der Herausgabe älterer Musikwerke, mit besonderer Beziehung auf die „Denkmäler der Tonkunst"

Eine Besprechung der erschienenen [illegible] Halbbände der »Denkmäler«*) in dem von Herrn Prof. [illegible] in Bonn herausgegebenen »Theologischen Literaturblatt« Nr. 10 vom 6. Mai d. J. giebt uns Ge-

*) Die Expedition der Buchhändler (Bergedorf bei Hamburg, H. Weissenborn) bringt hiermit zur Anzeige, dass mehreren neuen Subscribenten die Bände noch nicht zugesandt werden konnten, weil die Exemplare vergriffen waren; der Neudruck aber jetzt beendet ist und die Zusendung nunmehr erfolgen wird.

[illegible] einen Gegenstand zur Sprache zu bringen, über welchen [illegible] Meinungsverschiedenheit herrscht. Veranlassung aber [illegible] der Verbreitung der Kunst dringend [illegible]. Das Detail [illegible] wir für sehr umsichtige Recension des Herrn [illegible] hier [illegible] wird. Der Hauptpunkt, auf welchen es [illegible] hier [illegible] ankommt, ist durch gesperrten Druck hervorgehoben.

In dieser Sammlung sollen die Werke der wahrhaften Tonkünstler von den Tagen des Palestrina bis zu den Vorläufern Haydn's und Mozart's zur Veröffentlichung kommen, mit Ausschluss jedoch der Werke Händel's und Bach's, deren Gesammtausgabe bereits seit Jahren von zwei besonderen Gesellschaften besorgt wird. Für die musikalische Kunst und Wissenschaft ist dieses Unternehmen von unberechenbarem Werthe, [illegible] die grosse Mehrzahl der zur Veröffentlichung in Aussicht gestellten Werke war bis jetzt nur besonders bevorzugten Geübten zugänglich, denen es vergönnt war, in grossen öffentlichen oder privaten Bibliotheken Abschriften zu sammeln oder alte Notendrucke und Drucke, die ja so selten geworden sind, zu acquiriren. Durch diese neue, billige Ausgabe sollen dieselben nun [illegible] Gemeingut der musikalischen Welt werden, wie sie es auch wahrlich schon verdient haben. Jahrhunderte lang [illegible] Vergessenheit anheimgefallen. Denn die gewiss grössere [illegible] derselben gehört den glänzendsten Epochen musikalischer [illegible] an, der Periode der grossen Kirchenmeister und [illegible] des Oratoriums [illegible], und die übrigen sind theils Denkmäler [illegible] kaum erwähnten Vorblüthe, theils tragen sie bereits die [illegible] Keime der Entfaltung neuerlanglicher Formen in [illegible]. Dazu kommt, dass manches, worunter die Leistungen von [illegible] ersten Ranges wie Carissimi, bis jetzt so selten und [illegible] bekannt geblieben ist, dass in Bezug hierauf sogar die bedeutendsten Historiker lediglich auf das Urtheil der Zeitgenossen angewiesen waren. Der zweite Band der »Denkmäler« beweist, [illegible] auch das Schönste hervorgesucht und veröffentlicht werden soll.

Die Musik in der Kirche wird aber die jetzt begonnene Sammlung mit besonderer Freude begrüssen müssen. Denn [illegible] auch die Concert- und Kammermusik in ihr reiche Ausbeute suchen und finden wird, so kann doch schon das durch [illegible] mächtig geförderte Eindringen einer strengeren Richtung in die Salons und die Concertsäle nicht verfehlen, auf das [illegible] Gelingen der kirchenmusikalischen Reform- resp. [illegible]bestrebungen den wohlthätigsten Einfluss auszuüben. [illegible] Hauptsache ist, der grösste Theil der Sammlung [illegible] aus religiöser und aus specifisch kirchlicher Musik bestehen, und voraussichtlich werden wie in Bezug auf die letztere [illegible] von den grössten Meistern ausgeht, recht bald aus [illegible] Gebiet der Vierstimmigkeit hinaus und in das von den bisherigen Sammlungen so stiefmütterlich behandelte und doch [illegible] wichtige und schöne Gebiet der einstimmigen und mehrstimmigen Arbeiten hereingebracht werden.

Es sollen immer vier Bände zugleich erscheinen, und es [illegible] Absicht zu sein, dass diese vier Bände jedesmal verschiedenen Kunstperioden und Kunstrichtungen angehören [illegible], was gewiss sehr zu loben ist. Bis jetzt sind die ersten [illegible] Bände an die Abonnenten versandt worden. Der erste enthält Palestrina's Motectorum Liber I, herausgegeben von Heinrich Bellermann. Nach den angelegten Massstäbe und der [illegible] Vorarbeiten arbeitend es fast, als erforderte die Herausgabe bloss [illegible] Meisters ein Ganzes [illegible] Bände. Die Ausgabe entspricht im Ganzen den Anforderungen. Die vollständige Treue in der Fassung, die sorgfältige Handhabung in der [illegible] der vom Componisten nicht geschriebenen Versetzungszeichen, [illegible] die correcte Vertheilung des Textes, welche selbst der Proske nicht ganz über allen Tadel erhaben sein möchte — alles dieses verräth die sichere Hand des Verfassers des »Contrapunkts«. Aber warum erscheinen die meisten Motetten in transponirter Form? Nicht allein das Lesen, sowie die schnelle Gestaltung der Gesammtwirkung wird dadurch unnöthig erschwert, und für die Ausführung eine bestimmte Tonhöhe quasi vorgeschrieben, indem diese ja nicht einmal immer ganz passend gewählt [illegible]. [illegible] dieser Schlüssel, der sich aus dem praktischen Gebrauche mehr hindernd als fördernd erhält, in den folgenden Bänden einfach in Wegfall kommen. Auch die Originalschlüssel hätte dieser beibehalten werden dürfen, wenn nicht allenfalls die ungebräuchlichsten (Mezzosopran- und Baryton-Schlüssel) eine Ausnahme wünschenswerth machten. Wer die Sachen des Palestrina-Stiles nicht nach der Originalbezeichnung in beliebiger Tonhöhe ohne Mühe lesen und ausführen kann, oder glaubt, es nicht lernen zu können, der bleibe dem Heiligthume der Kirchenmusik fern. — Der 2. Band enthält Jephtha, Judicium Salomonis, Baltazar und Jonas, vier Oratorien von Giacomo Carissimi (etwa 1604—1674). Diese sind in der That etwas ganz Neues, und sicherlich wird wohl mit den meisten Werken Palestrina's [illegible] [illegible] staunen, dass diese grossartigen und wichtigen Tonstücke so lange im Verborgenen schlummern konnten. Es existirt kein Musikgeschichtsbuch, welches nicht gebührend auf die Leistungen dieser Zeit [illegible]. Carissimi ist einer der epochemachenden, bahnbrechenden Künstler ersten Ranges gewesen. Und was war bis heute von ihm bekannt? Nur Bruchstücke wenig bedeutender Art, was um so mehr zu bedauern war, weil der edle Meister sein ganzes langes Künstlerleben ausschliesslich den ernsten Formen der Kirchenmusik, des Oratoriums und der Cantate gewidmet hat, während der ihm geistesverwandte Claudio Monteverde sich hauptsächlich der Oper zuwandte. Die jetzt von Chrysander herausgegebenen vier Oratorien geben uns einen Einblick in die Stellung des Componisten. Die Solosätze haben jene freien, rhetorischen Neuerungen des Cyprian de Rore, des [illegible] und des Monteverde in ihrer ganzen Ausdehnung. Das Bestreben, die einzelnen Gedanken des Textes durch eine fein ausgeprägte, treffende Charakteristik zu illustriren, kommt besonders lebendiger Weise zur Geltung, und ein geordneter arioser Stil [illegible] sich aus dem regellosen [illegible]. Bemerkenswerthe Arbeiten sind in dieser Beziehung die Gesänge der Frauen des Königs Salomo und das Gebet des Jonas im Bauche des Fisches »Justus es Domine«. Bei den grossen meist sechs- oder achtstimmigen Chören ist die Tonalität der Kirchentöne im Grossen und Ganzen ziemlich streng beibehalten. Die gewaltige polyphone Melodik der alten Schule erscheint allerdings stark abgeschwächt, und man vermisst auch den eigenthümlichen [illegible] des kirchlichen Contrapunkts. Eben so wenig ist die dramatische Kraft Händels und Bachs in den Chören Carissimi's bereits völlig zum Ausbruche gekommen, allein wir wüssten nicht, wie ein Compromiss zwischen Kirchen- und Oratorienstil künstlicher und wirkungsvoller zu Stande gebracht werden könnte, als es hier geschieht. Die Chöre »Plorate filii Israel«, »O populi«, [illegible] und [illegible] die beiden grossen Doppelchöre im Jonas sind von ergreifender Schönheit. — Der 3. Band enthält Kirchen- und Kammersonaten von Arcangelo Corelli (1653—1713), herausgegeben von Joachim. Dieser grosse Componist und Violinvirtuos war Schüler des päpstlichen Sängers Matteo Simonelli. Seine meist für drei Streichinstrumente und Orgel oder Clavier gesetzten Sonaten sind in einem durchaus edlen Stile geschrieben, und namentlich die langsameren Sätze lassen nicht undeutlich den Zusammenhang ihres Meisters mit der päpstlichen Schule erkennen. Gerade um dieses Umstandes willen wird

auch das deutsche Orgelspiel aus Reste des wesentlichsten Nutzen zu ziehen haben; denn es ist mehr als erwünscht, dass sich dieser dem Stil des wieder eingeführten classischen A Capella-Gesanges möglichst anschliesse. — Der I. Band enthält Clavierstücke von Franz Couperin (1668—1733), herausgegeben von Joh. Brahms. Schon ihrer geschichtlichen Bedeutung wegen sind sie zu empfehlen. Auf das Clavierspiel der damaligen Zeit haben sie einen grossen Einfluss ausgeübt, und selbst Joh. Sebastian Bach empfahl sie seinen Schülern zum Studium. — Betreffs der äusseren Ausstattung des ganzen Werkes wäre nur Lobenswerthes zu berichten; [illegible] untergelaufenen Druckfehler sind nicht wesentlicher Art.

Rotenburg. *Adolf Thüringer.*

Wenn auch doch sinnstörend sind die vorhandenen Druckfehler nun wohl eben nicht, aber für gewissenhafte Herausgeber doch immerhin fatal, z. B. wenn im Bd. lasar von Carissimi S. 88 Takt 7 [music notation] gedruckt ist. Aus dem vorletzten Takte auf S. 84 kann man zwar schliessen, dass es so [music notation] heissen muss, aber nicht Jeder wird dies sogleich bemerken. Die Mittheilung von Druckfehlern, wenn sie auch noch so unerheblich, wird daher stets mit Dank entgegen genommen werden.

Nun zu der Schlüsselfrage. Herr Decan Thüringer spricht sich sehr bestimmt dagegen aus, dass im Druck Veränderungen vorgenommen werden, und hat damit, wie ich vermuthe, kaum zugleich die Meinung Bellermann's Ausdruck gegeben. Derselbe war von Anfang an dafür, die Mond [illegible] der Tonhöhe und der Schlüssel so zu lassen, wie sie in den Originaldrucken aufweisen, und jeder Herausgeber wird solange ein solches Verfahren für das einfachste und richtigste halten. Es handelt sich nun, wie die unleugbar vorhandenen Schwierigkeiten behoben werden sollen.

Sehen wir zunächst ganz ab von dem, was man die »Bedürfnisse des gegenwärtigen Publikums« nennt — denn die grosse Menge ist veränderlich, [illegible] wohl gelehrig — und betrachten wir die Sache rein an sich. Die alten Originaldrucke enthalten nicht die Partitur, sondern die einzelnen Stimmen. Die Art der Notirung für die einzelnen Singstimmen schliesst sich von der practischen Absicht, und das Stimmbuch [illegible] ankommen. Weitere Absichten bezüglich des Stimmencharakters und der Vortragsweise waren nicht damit verbunden, denn dieselben Stimmen, namentlich die der mittleren Lagen, wurden zu verschiedenen Zeiten verschieden besetzt, und was jetzt oder in Zukunft möglich ist, wird von der früheren Besetzung immer noch beträchtlich abweichen. Die Schlüssel [illegible] dienten zwar höchst übersichtlich den Umfang einer gewissen Stimme an und sind insofern für die Vocalcomposition lehrreich. Die Lehre bleibt aber ebenso nachdrücklich, wenn sie auch nicht gerade durch diese Aeusserlichkeit veranschaulicht wird. Wieweit die Notirung dieser alten Stimmen für eine neuere Partiturausgabe zu benutzen sei, ist daher lediglich eine Frage der Zweckmässigkeit.

Die Tonlage, in welcher die Compositionen dieses Stiles aufgezeichnet sind, gilt bekanntlich nicht immer als Tonhöhe für die Ausführung. Die Aufzeichnung richtete sich nicht nach der Tonhöhe, sondern nach der Tonart, man war deshalb oft genöthigt, auf der diatonischen Leiter eine Stufe zu wählen, welche für die Ausführung um mehrere Töne zu hoch lag. Herr Thüringer sagt mit Recht, dass jede Transposition das Erkennen der wirklichen Tonarten erschwere, allein für den Sachkenner, auf den man überhaupt doch zunächst ankommt, muss ich würde diesem Einwande ein noch grösseres Gewicht beilegen,

wenn die sich ergebenden Schwierigkeiten so leicht zu beseitigen wären. Ist die Aufzeichnung zu Gunsten der Tonart ist der wirklichen Ausführung gegenüber nur als eine Transposition anzusehen. Bei anderen Mitteln, die Tonart zu deuten zu dienen, müssen wir uns doch wohl zunächst darauf Bedacht nehmen, den Hauptzweck unter Partituren zu erfüllen: die Aufzeichnung in der annähernd richtigen Tonhöhe.

Dass die Tonhöhe bei den vierstimmigen Messen nicht immer ganz passend gewählt sei, ist schon von anderer Seite (aus Regensburg) im Anschluss an Aufführung geprüften Bruges hervorgehoben, und der Herausgeber selber hat mir wiederholt seine Zweifel in dieser Beziehung ausgesprochen. Sollte man aber deshalb unterlassen, die Tonhöhe annähernd richtig zu bezeichnen? Diese Folgerung wäre gewiss zu weit gegriffen. Das, was man verlangen darf, ist, dass nicht willkürlich und willkürlich, sondern aus Grund und nach reiflicher Erwägung und aus der practischen Erfahrung die Wahl getroffen werde. Hiermit sind freilich Anforderungen hingestellt, welche zur Zeit leider nicht überall werden können, namentlich ist die genügende practische Uebung der in Rede stehenden Tonarten immer in Regensburg und in Köln wohl nirgends zu finden, und ob selbst dort vor der Publication des 3. Bandes der Denkmäler das ganze erste Buch der vierstimmigen Motetten gesungen werde, möchte doch zu bezweifeln sein. Wo also die practische Erfahrung herzunehmen? Dennoch halte ich an der Forderung fest, dass die Denkmäler es als ihre Pflicht betrachten müssen, dem der Sache ferner Stehenden den Zugang zu erleichtern. Die Tonhöhe für eine und dieselbe Stelle wird doch nicht nach Wind und Wetter verschoben sein, sondern sogar wie das Tempo ihr Normalmaass haben. Dasselbe richtig zu bestimmen, ist nun freilich schwer, weil mancherlei Erwägungen und Kenntnisse dabei in Betracht kommen, aber der Kenner wird doch annähernd den Punkt treffen, wo die verschiedenen Stimmen in natürlicher Lage sich zu einer ausdrucksvollen wohlklingenden Harmonie vereinigen. Was für den Kundigen schon schwierig ist, wird dem ferner Stehenden — und fast alle unsere Musiker, auch die besten, gehören dazu — geradezu unmöglich sein, dass dieser nicht einmal einen Versuch macht, sondern unwillkürlich Herrn Thüringer's Rath befolgt und diese Heiligthümer der Bücherschränke [illegible]. Alle unternommenen Neudrucke der alten Kunst haben aber nur Sinn und Berechtigung, wenn sie [illegible] die Massen der Kunstanschauung [illegible]. In der That sollten wir uns bemühen, Heroen wie Palestrina nach und nach so allgemein bekannt zu machen, wie die Maler des 14. und 15. Jahrhunderts. Ich glaube wir vernachlässigen unsere Pflicht, wenn wir einem solchen Ziele nicht beharrlich zustreben. Der Einzelne für sich vermag aber nicht allzu [illegible]. Hier wäre daher eine schöne Gelegenheit, wo ein Verein von Kunstgenossen zusammen wirken könnte. Gelehrte Arbeit und praktische Versuche sollten Hand in Hand gehen und gemeinsam diejenige Fassung feststellen, in welcher diese Vocalmusik zu drucken ist. Das ist jetzt noch nicht der Fall, aber vielleicht giebt unsere Palestrina-Ausgabe der Anstoss zu einer solchen Vereinigung. Die Publicationen der »Denkmäler« werden im Anfang zum Theil auch deshalb vorsichtig insgesamt betrachten, damit wir die Urtheile der Kunstverständigen und möglichst [illegible] Material hinzunehmen können, denn eine so umfassend angelegte Sammlung dient nur gedeihen, wenn ohne Eigensinn dabei verfahren wird.

Sämmtliche für den Vortrag zu hoch aufgezeichnete Stücke einfach so zu belassen, würde noch mehr für sich haben, wenn man sie ohne irgendwelche Aenderung durchzuführen wäre. Aber dies sind eben diejenigen Stücke, welche ohne den 𝄞-Schlüssel den C-Schlüssel auf der zweiten und den

Basschlüssel auf der dritten Linie haben: [Notenbeispiel]

Die beiden letzten Schlüssel beibehalten, hiesse die Musik für alle Stimmengattungen unleserlich zu verwirrend machen; und sie zu [Notenbeispiel] ändern, würde die Merkzeichen der Transposition zerstören. Ich glaube daher, dass es am rathsamsten ist, für die Musik Palestrina's und was derselben ähnlich ist, überall statt des C Schlüssels in den drei gebräuchlichen Lagen nebst dem altüberkommenen Bassschlüssel anzuwenden und diejenige Tonhöhe zu wählen, welche sich für die Ausführung als die passendste erweist.

Ueber Fragen dieser Art müsste eine Verständigung wohl schwer zu erreichen sein. Wäre das nicht der Fall, so hätten wir schon seit 30—40 Jahren eine Gesammtausgabe Palestrina's und dieser grosse Meister, wie er der Erste war in dem Reigen der übertragend Grossen, würde dann auch der Erste gewesen sein. Dem unsere Zeit mit seinem Werke ein Monument errichtet hätte. Ich weiss nicht, ob es bekannt ist, dass der päpstliche Kapellmeister Baini, der Biograph Palestrina's, mit dem kunstbegeisterten Bunsen, welcher sich damals (um 1830) als preussischer Legationssecretär in Rom befand, eine grosse Ausgabe in 36 Bänden begann. Der damals in Italien weilende Dr. Härtel wurde für den Plan gewonnen und war bereit, seinen ganzen jugendlichen Eifer und die reichen Mittel seines grossen Verlagshauses für die Sache einzusetzen; die Unterstützung der preussischen Regierung war gesichert, namentlich der Kronprinz wohlhaft enthusiasmirt dafür; kurz, alles war im besten Gange. Der Druck sollte beginnen; die Vorbesprechungen fanden statt. Da ergab sich, dass Baini nicht mehr und nicht weniger verlangte, als einen einfachen Wiederabdruck der alten originalen Aufzeichnungen ohne Transpositionen und ohne irgend welche Aenderungen der Schlüssel. Alle Betheiligten ausser Baini waren der Meinung, dass dies undurchführbar sei, und weil keine Verständigung zu erzielen war, so blieb ein Werk liegen, welches unter den allergünstigsten Aussichten begonnen wurde.

Aus diesem Vorgange Nutzen zu ziehen, schien uns um so mehr geboten, weil unsere Ausgabe nicht mittelst durch eine fürstliche Gunst der Umstände in die Welt getragen wird, sondern zu einer Zeit erscheint, wo die Musiker fast ihren Ausgaben nach ganz anderen Zielen hinsteuern, und wo die Kirche, namentlich die katholische, auf welche es hier hauptsächlich ankommt, in musikalischer Hinsicht alles eher zeigt, als den Geist Palestrina'scher Würde, Tiefe und Frömmigkeit. Mein Freund Bellermann hat daher bereitwillig all der Mühe sich unterzogen, welche eine Transposition dieser Tonsätze und was damit gebiert, mit sich bringt. Haben wir vielleicht aus dem Fall schlagen der Baini-Bunsen'schen Unternehmung nicht die rechte Lehre gezogen, so mache man uns darum klar, dass aber weiter nichts, als eine noch grössere Sicherheit in den Transpositionen, so wolle man Hand anlegen und helfen. Könnte eine Palestrina-Vereinigung für diese Edition sich bilden, so würde ich das als ein sehr erfreuliches und für den gesicherten Fortgang des Unternehmens höchst förderliches Ereigniss betrachten. Demjenigen, was dieselbe für gut befindet, würde ich meine persönliche Meinung in dieser Angelegenheit gern unterordnen. Vielleicht ziehen die Herren Thürlings, Bäumker, Witt u. A. einen solchen Plan einmal näher in Erwägung.

Die Schlüsselfrage ist nicht nur für Palestrina, sondern für sämmtliche ältere Tonwerke von Bedeutung, und man muss bestrebt sein, überall nach festen, aber einfachen Grundsätzen zu verfahren. Bei Carissimi ist es schon anders, als bei Palestrina. Wer meine Ausgabe durchsieht, wird wahrscheinlich gleichen. Ich bin kein Liebhaber des C- [Notenbeispiel] Schlüssels für die ältere Gesangsformen, weil überall der Violinschlüssel gesetzt ist. Aber die älteste derjenigen Handschriften, welche ich benutzte, eine noch aus Carissimi's Zeit herstammende Copie, hat schon denselben Schlüssel. Es ist dies eine französische Abschrift; für die oberen Begleitstimmen setzt sie denselben Schlüssel aber auf die erste Linie [Notenbeispiel]. Ob dies nur eine Folge des französischen Brauches war, oder sich schon bei Carissimi vorfand, bleibt unentschieden, weil keine der Oratorien bisher in seiner Handschrift bekannt geworden ist. Aber angenommen, er selber hätte den Violinschlüssel für die Begleitung auf die erste Linie gesetzt, würde ich ihn doch geändert und den Singstimmen gleich gemacht haben. Denselben Grundsatz habe ich bei der Händelausgabe befolgt. Bei Händel wird der Sopran (»Canto« wie er bei ihm heisst) ohne Ausnahme im C-Schlüssel. Hätte er nun anhaltende Vocalmusik geschrieben wie Palestrina, so würde ich nicht daran rütteln, denn für eine Vocalpartitur ist [Notenbeispiel] diese Schlüsselfolge die natürlichste und beste. Aber er schreibt also mit Instrumentalbegleitung, und zwar so, dass die Violinen und Oboen sehr oft zugleich die oberste Singstimme mitspielen. Wie ist es wohl natürlicher als Gesang, die unisono gehen, nicht in gleiche Schlüssel zu bringen? Darum nur habe ich gethan und fürchte kaum zu begründeten Tadel zu veranlassen, wenn ich bei ähnlicher Musik ebenso verfahre. Das Original ist nicht allemal die Partitur aber durchaus gut gewesen.

Bei diesen Instrumentalwerken muss von der früheren Art der Aufzeichnung noch mehr abgesehen werden, obwohl nicht zu leugnen ist, dass derjenige, welcher sich in die alten Ausgaben von Frescobaldi, Couperin, Muffat etc. eingespielt hat, die moderne Vereinfachung weniger übermächtig findet. Auf diesem Gebiet können wir hier nicht näher eingehen; ich führe es nur als weiteren Beleg dafür an, dass eine einfache Wiedergabe der alten Schlüssel, wenn man nicht lediglich antiquarisch verfahren will, eigentlich nur in dem Gebiete der älteren Tonkunst streng durchzuführen ist.

Mögen diese Worte freundlich aufgenommen und geprüft werden! *Chr.*

Nachrichten und Bemerkungen.

● **Berlin.** [illegible] Freitag den 4 November ist Prof. Grell achtzig Jahr alt geworden. Die Mitglieder der Singakademie versammelten sich deshalb am Abend dieses Tages [illegible] Sonntag am 6. [illegible] Saale der Singakademie, um ihrem hochverehrten Meister einen herzlichen Glückwunsch und musikalischen Morgengruss zu bringen. Man hatte hierzu zwei eben so schöne als passende Compositionen Grell's gewählt: das Lied Op. 40 [illegible] und den erst vor wenigen Monaten erschienenen Psalm [illegible] »Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen« für acht- bis vierstimmigen Chor [illegible]. Zwischen diesen beiden Gesängen, welche gleichsam den Rahmen der Feier bildeten, sprach Herr Musikdirector Blumner, der zweite Dirigent der Akademie, in einer kurzen Anrede die Glückwünsche der Gesellschaft aus, auch hatte derselbe einen recht wohlklingenden achtstimmigen Psalm für Chor- und Solostimmen componirt, welcher [illegible] folgte. Die drei genannten Gesänge wurden von allen Stimmen mit ausserordentlicher Wärme, Sicherheit und Wohllaut vorgetragen und bewegten den Gefeierten, wie unsere Meinung, auf das Tiefste. Möge es ihm beschieden sein, noch eine recht lange Reihe von Jahren in ungeschwächter Kraft dem Institute vorzustehen und zum Segen der Musik zu wirken.

Berichtigung.

In Nr. 46 S. [illegible] Sp. 2 Zeile [illegible] »mit Weichheit und Wohllaut des Klanges« statt »mit Wahrheit und Wohllaut«.

ANZEIGER.

[111]

Neue Musikalien.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Bargiel, W., Op. 15. **Drei Studien,** ... Für das Pianoforte. 1 Thlr. 11 Ngr.

Beethoven, L. v., Sonaten für Pianoforte und Violine. Arrang. für Pianoforte und Violoncell von Friedr. Grützmacher.
Nr. 4. G dur. Op. 30. Nr. 3. 1 Thlr. 10½ Ngr.

— **Symphonien** Nr. 1—9. Partition de Piano par F. Liszt. Vol. II. Nr. 1—9. Roth cartonnirt 1 Thlr.

Chopin, F., Op. 25. **12 Etudes** pour Piano. Nouvelle Edition. 6. Roth cartonnirt 1 Thlr. 11 Ngr.

— Op. 40. **2 Polonaisen** für das Pianoforte. Bearbeitet für Orchester von J. F. Blathe.
Orchesterstimmen 1 Thlr. 7½ Ngr.

Händel, G. F., Concerto Grosso für 2 Oboen, 1 Violinen, Viola, 1 Violoncell und Basso continuo. Für 2 Pianoforte zu 4 Händen ausgesetzt von G. King. 1 Thlr.

Heller, Stephen, Op. 130. **Trois Ouvertures** pour Piano.
Nr. 1. Pour un Drame. 22 Ngr.
Nr. 2. Pour une Pastorale. 1 Thlr.
Nr. 3. Pour un Opéra Comique. 00 Ngr.

Köhler, L., Op. 141. **Sonaten Studien** für den Clavier-Unterricht. Heft 1. 1 Thlr.

— Op. 111. **Die Technik** der ... in ihren Grundformen ... 2 Thlr. 18½ Thlr.

Meister, Alte, Sammlung werthvoller Clavierstücke des 17. und 18. Jahrhunderts herausgegeben von E. Pauer. Zweiter Band.
Nr. 31. **Scarlatti, Domenico,** 6 Sonaten. 12½ Ngr.
Nr. 33. **Mattheson, Johann,** Suite Nr. 1. C moll. 12½ Ngr.
Nr. 43. **Couperin, François,** La Bersan. L'Amour amoureux. (Allemande.) Les Lutins. Le Sautoir Dodème. 12½ Ngr.
Nr. 20. **Schubert,** Moments und Allegro molto. 7½ Ngr.
Nr. 18. **Mozart,** Gondoliera, Gigue und Allegro ... 10 Ngr.

Mendelssohn Bartholdy, F., Ouvertüren zu Orchester. Für 2 Violinen, Viola und Violoncell bearbeitet von Friedr. Hermann.
Nr. 1. Sommernachtstraum. Op. 21. 1 Thlr. 1 Ngr.
Nr. 6. Ruy Blas. Op. 95. 1 Thlr.

Mozart, W. A., Menuett aus dem Quartett ... für das Pianoforte ... und Blumen. 11 Ngr.

Reinecke, C., Op. 93. **König Manfred.** Oper in fünf Acten. ... für das Pianoforte zu 4 Händen von A. Horn. 10 Ngr.

Schnabel, H., Op. 27. **Sechs vierstimmige Gesänge,** für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 11½ Ngr.

Schumann, R., Op. 61. **Novelletten** für das Pianoforte. Arrangirt für das Pianoforte zu 4 Händen von A. Horn. Heft 2 und 4 à 1 Thlr. 5 Ngr.

Vogt, Jean, Op. 10. **Prélude et Toccata** pour le Piano. Nouvelle Edition. 11 Ngr.

---

[110]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zwei geistliche Chöre
„Beati mortui" und „Periti autem"
für vierstimmigen Männerchor

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 115.

Partitur und Stimmen Pr. 1 Thlr. Stimmen einzeln à 3¾ Ngr.

Ferner:

Trauer-Gesang
für gemischten Chor

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 116.

Partitur und Stimmen Pr. 20 Ngr. Stimmen einzeln à 3¾ Ngr.

---

[110] Im Verlage von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur erschien soeben:

Zweite Suite
in Canonform
FÜR ORCHESTER
componirt

von

Julius O. Grimm.

Op. 16.

Partitur 3 Thlr. 20 Ngr. Stimmen 6 Thlr.
Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten 1 Thlr. 20 Ngr.

---

[109]

Im Verlage von

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur

erschienen nachstehend verzeichnete patriotische Compositionen, die in jetziger Zeit besonders anzulegen zu empfehlen werden.

Brahms, Joh., Op. 41. **Fünf Lieder** für vierstimmigen Männerchor. 8.
»Ich schwing mein Horn ins Jammerthal.« »Freiwillige her!« »Geleit.« »Was freut einen alten Soldaten?« »Marschiren.« »Gebt Acht!«
Partitur 10 Ngr. Stimmen à 5 Ngr.

Gernsheim, Fr., Op. 13. **Salamis.** Siegesgesang der Griechen von Herm. Lingg für Männerchor und Orchester.
Partitur 1 Thlr. 25 Ngr. Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr.
Chorstimmen 16 Ngr. (Tenor 1, 2. Bass 1, 2 à 3¾ Ngr.)
Orchesterstimmen in Abschrift.

Kuntze, Carl, Op. 152. **Soldatenliebe.** »Soldaten marschiren zum Thore hinaus.« Gedicht von A. Schultz für vierstimmigen Männerchor. 8.
Partitur 10 Ngr. Stimmen à 2½ Ngr.

— Dasselbe Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 10½ Ngr.

Kunkel, Gotth., Op. 83. **O Vaterland! Du bist es werth!** Dichtung von Max Ring. ... gemischten Männerchor ... mit Pianoforte.
Partitur mit unterlegter Pianofortestimme 18 Ngr.
Chorstimmen 1 Ngr. (Tenor 1, 2. Bass 1, 2 à 1½ Ngr.)
Instrumentalstimmen in Abschrift.

Schäffer, Aug., Op. 101. Nr. 1. **Deutsches Bannerlied.** ... im deutschen Lande ... für gemischten Chor mit Pianoforte.
Partitur und Stimmen 25 Ngr.
Stimmen einzeln à 2½ Ngr.

— Nr. 2. Dasselbe Lied für 4stimmigen Männerchor. 8.
Partitur 7½ Ngr. Stimmen à 2½ Ngr.

— Nr. 3. Dasselbe Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 10 Ngr.

— Nr. 4. **Banner-Marsch** nach demselben Liede für Pianoforte zu 2 Händen. 7½ Ngr.

Schletterer, H. M., Op. 4. **Thürmerlied.** Gedicht von Em. Geibel, für Männerstimmen (Chor und Soli) mit Begleitung von Blasinstrumenten.
Clavierauszug 1 Thlr. 12 Ngr.
Singstimmen 20 Ngr. (Tenor 1, 2. Bass 1, 2 à 3 Ngr.)
Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. [illegible] Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum [illegible] Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 16 November 1870. **Nr. 46.** V. Jahrgang.

Die Rose vom Libanon.

Oper von Joseph Huber.

(Fortsetzung.)

Den 3. Auftritt wird durch Maysuna bewerkstelligt, die am Hintergrunde gelauscht hat (man erfährt nicht zu welchem Zwecke) und nun im Aufregunge, wie es ihre Natur mit sich bringt, hervor tritt.

> Sengluth Träumen
> sehst die Frucht der hohen Saat
> [illegible]
> Doch [illegible] versehol im Taumel etc.

Besagte »Frucht der hohen Saat« hat sie zwar verheissen, aber es ist erklärlich, dass ein ein Frauenzimmer nicht viel von Landwirthschaft versteht, sonst würde sie wissen, dass eine »hohe« Saat eben diejenige ist, welche [illegible] keine Frucht bringt, denn eine faule Saat ist eine keimunfähige Saat.

Es kommt aber noch besser. Alle gehen ab und überlassen Maysuna den 4. Auftritt allein. Sie füllt ihn folgendermassen aus:

Aus-ge-stossen aus ih-rer Mit-te — wohin soll ich

Bass

wenden den sehnenden Blick?

lan-ge lah-ren trachte-te ich [illegible] Glück

V

Feuer an zu fa-chen in ge der Brust; ich

wollte ja Schwärmen rin - gen und ja -

gen nach See-len-glück in Lie-be

glühend alle Herzen zu ge- winnen. —

Ver-ge-bens! Wie ich mich mühte

wie ich ringe umsonst mein Ei-fer

16

A-them des Stürmens ward meine Lie-be

ver schwundne Post, ver gangnes

pizz.

Feuer; sie dörrte das Mark sie brannte[?] das Herzen;

wo ich auch nah te schwand Vertrauen, wo ich Erl-

Viol. Viola; Viol. I [?]

ab ehen woll te zur heilen welk-te die

Blü-the dorrte das Kraut.

Weh klag-te man da,

weh schrien in mir: wahre Lie-be

Im dort Ent-sa-gen fordert Treue als erstes Ge-bot:

Thörichte Treu-e achtsamen Ent-sa-gen,

nur zu Liebe muss ge-win-nen, wenn

Treue bedarf Sorge um Be ste-hen nur mag ich lieben

treu und nu-ng das stol-ze Glück! — —

(Ohne Begleitung.)

Du a ber die lieb im Un-

(Viole.)

glück banget, schwindet da hin mit eu-rem

Wahn (Geigen tremolieren.)

(Violine.)

dem Sie-ger-sa-ge ... jauchze mein

*) Das eingeklammerte f ist hier angesetzt, denn der halbe Takt ist in der Partitur aus Versehen leer gelassen. Viel. nicht soll es d sein, weil dies mehr dazu passen würde [illegible] in ihr wechseln- Die vorausgehenden 9 Takte sind in jeder Beziehung [illegible]

Herr! Stär-ke soll sich mit Stärke ge-sel-len.

Wenn er in sei-ner Heldenpracht dann des

Thrones Stu-fen er-stei-get, an der hoffenden

See-le sich er-get; dem

Sie-ger ent-ge-gen Jauch-zen mein

Herz.

Da be-bet der Erd-kreis! Denn dies-mal die

Stär-ke, [Viol. / Trompete.] Wür-

den und Wür-gen ge-beut der Held, wenn den Sie-

nen der Be-sten gefüllt ... Wü...

sei gan-ge-prie-sen sei, ge-

wal-ti-ger Held!

Dies ist die ganze Scene; sie musste ganz gegeben werden, was uns leid thut und sehr beschwerlich war, aber sich nicht vermeiden liess, denn nur wenn man das Ganze in einer Skizze übersieht, vermag man sich von der trostlosen künstlerischen Verirrung und Verödung, die hier stattfindet, eine Vorstellung zu bilden. Wir schreiben für Leser, die sich die Mühe nehmen aufmerksam zu lesen; berühren also das fürchterliche Deutsch und die entsprechenden Gesangstücke im Einzelnen nicht weiter; zur Hülle des Ganzen kann sich Jeder auch eine annähernde Vorstellung von der geistreichen Mannigfaltigkeit der Begleitung bilden. Aus all den Ungeheuerlichkeiten ragt als das Ungeheuerlichste aber hervor die plumpe Prostitution welche Herr Lehmann mit einer seiner Hauptpersonen vornimmt. Er gedachte an derselben darzustellen das »äusserliche Sehnen, Drängen, Streben im Umgebung äusserlicher Keuschheit und Enthaltsamkeit«, also — wenn man dies am liebsten verständiger ausdrückte — das Verwalten des sinnlichen Zuges in einer weiblichen Persönlichkeit, welches dieselbe mit Verletzung der Ehre und Scham, dem Feinde des Vaters und des Reiches, dem gewaltsamen Herberger, in die Arme wirft. Es liegt darin eine psychologische Wahrheit und ein schon vielfach erprobtes dramatisches Motiv. Unser Dichter, der auch alle subtilsten Forderungen Aristotelischer Dramatik zu befriedigen vergeht, weiss aber nichts daraus zu machen als eine bestialisch-zynische Schilderung. Herr Lehmann und sein Compagnon wollen uns einen dramatischen Charakter psychologisch enthüllen und malen uns ein Thier. Und das ist der Humor davon.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Harmonielehre. Zunächst zum Gebrauche in Seminarien. Von **Friedr. Wilh. Sering.** Magdeburg, Heinrichshofen 1878. XII und 252 Seiten gr. 8.

Ein fleissiger Schriftsteller, welcher bereits ein Dutzend nützlicher Werke namentlich für den Gebrauch in Lehrer-Seminarien publicirt hat, veröffentlicht hier nun eine vollständige Harmonielehre. Der Verfasser ist Musikdirector am Seminar in Barby. Ein achtundzwanzigjähriger Unterricht an drei Seminarien steht ihm als Erfahrung zur Seite und die Lehrgabe scheint ihm in besonderem Maasse zu Theil geworden zu sein. Die

Harmonielehre ist ihn und methodisch fortschreitend angelegt und wird in dem für ein bestimmtes Kreise überall mit Nutzen gebraucht werden können.

Lehrbücher, welche nicht für die freie Kunstübung im Allgemeinen, sondern nur für gewisse Fassungskräfte, gleichsam für bestimmte Stände angerichtet werden, und für die Beurtheilung dem dunkleren Gegenstand, dass der bestimmte Zweck, für welchen dieselben geschrieben sind, wenn [illegible] werden, die Kunstlehre an sich damit und anerkannt aber nur ihrem Zweck. Der Herr Verfasser ist in Berlin gebildet und nennt Engel, Grell und Marx seine Lehrer; aus dem ganzen Buche ist aber deutlich zu ersehen, dass er in Wahrheit nur des letzteren Schüler heissen kann. Er nennt ihn unsern «zu früh heimgegangenen unvergesslichen Lehrer», und Pietät steht Jedem gut; hoffentlich ist Herr Sering aber nicht der Ansicht, dass Marx und mehrere solche Lehrer, wie die in seinen letzten 15 Lebensjahren publicirten, bilden sehen hat sollen. Er sagt: «Dem Principe nach stehe ich treu auf der Seite meines so bald heimgegangenen unvergesslichen Lehrers A. B. Marx; die unbedeutenden Abweichungen in der Ausführung sind durch die Verhältnisse des Seminars geboten.» Er beginnt mit der Harmonisirung der auf- und absteigenden Durtonleiter und einfacher leitereigener Melodien durchaus mit bestimmten und gegebenen Grundaccorden, während Marx die einstimmige Composition als Anfang gerade seiner Compositionslehre aufstellt. Der grosse Lehrer der Tonkunst hatte den studirenden Künstler vor Augen, dem der zu ungebildeten Verständnisse der Gestaltungen der Melodie erwünscht daran in Seminarien dagegen muss das Ziel nicht zu [illegible] dass die Elemente, welche die Vorstufe zur Harmonielehre in ihrem letzten Kapitel gehabt hat, ihre angemessene Verwerthung und Anwendung finden. Die eigentliche Lehre von der Melodie ist viel schwerer, als die zu gebende Harmonie-Anwendung, und in Seminarien darf die erstere, da nur in gewissem Sinne zum Componiren (zur Melodiebildung) anleitet, überhaupt keinen Behuf bilden. Wir führen diese Worte zunächst an, um dem Verfasser zu sagen, dass er — so wie die Sachen jetzt liegen — ganz recht daran gethan hat, abweichend von Marx mit Harmoniefolgen gegebener Melodien zu beginnen. Sodann aber auch um ihn bemerklich zu machen, dass er sich einer kleinen Täuschung hingiebt, wenn er dennoch erst dem Principe nach treu auf Marx' Seite zu stehen. Seiner Neigung nach steht er treu zu seinem vielen Lehrer; aber ist kein Zweifel, aber Begriff und Princip sind sehr verschiedene Dinge. Was man bei Marx das Princip nennen darf (wenn man überhaupt von einem Principe bei ihm sprechen will, denn ein Grundsatz ist es nur eine Verführungsweise), wird aufgegeben, sobald man den von ihm gewählten Gang des Unterrichts verlässt, denn sein Princip besteht lediglich in seiner Methode. Princip ist im Grunde etwas anderes, es greift über die Methode hinaus und schafft auf rein geistige Weise einen Standpunkt der Kunstbetrachtung. Aber ein solches hat Marx niemals errungen können, denn in allen übrigen Dingen war er confus, obwohl voll von glänzenden Gedankenblitzen; seine Stärke und die Ursache seines grossen Erfolges liegt in seiner Methode. Er begann mit der einstimmigen Composition und zwar zugleich mit improvisirten Kunstschulen. Auf die Sache gesehen, war über durchaus willkürlich, höchst [illegible] aber die Methode hatte so einen grossen Reiz. Würde er nicht dennoch, sondern musikalisch die Unterweisung begonnen, so gab es nur Einen Weg, den des alten Contrapunktes, wie ihn z. B. Grell ihn lehrt, der ist der verständige Anfang der allein richtige, der allein gesetzmässige. Aber hätte Marx in diesen Weg eingelenkt, wo bliebe es dann mit seiner Originalität? Wenn der Verfasser meint, «die eigentliche Lehre von der Melodie sei viel schwerer, als die von der Harmonie», so dürfte Marx nicht ganz seiner Behauptung, mit ihr zu beginnen. Aber so liegt die Sache doch eigentlich nicht: die Harmonie ist und bleibt immer die Hauptsache, denn sie ist das Bekannte, was jeder mitbringt, an welches unmittelbar angeknüpft werden kann, und das natürlichere Fortschreiten des Vortrags entfernte. Wenn man A gesagt hat, muss man allerdings auch den Muth haben B zu sagen; der Fehler von Marx bestand aber eben darin, nicht einmal richtig A gesagt, sondern den Schüler geradezu in ein wegloses Kunstgestrüpp geführt zu haben.

Soviel sei hier nur bemerkt, um das eben Herrn Sering's Stellung zu Marx Gesagte klar zu machen. Wo der Verfasser einfach den Weg der Unterweisung geht, wenn er den für seinen bescheidenen gemeinsamen Zweck Passende trefflich zusammen zu stellen, wo er aber darüber hinausgreift, geräth er in jene vagen Allgemeinheiten, mit welchen die Bücher seines Lehrers angeschwellt sind. «Jeder Ton hat bestimmten Ausdruck, seine Beziehung zu anderen Tönen entspricht einem durch das ganze Tongebiet bindend geltenden Gesetze der Zusammengehörigkeit aller Töne. Diesem innern Verhältnisse angemessen muss das Lehrbuch der Harmonielehre für Seminarien den Tonsatz von einer einheitlichen Gestalt klar, was der durch die Vorbild dazu gegebene Form entwickeln, so muss ebenso sehr alle äusseren Zusammenstellungen der Harmonien, das in einem künstlichen Weise zuwider ist, und sich leider in vielen Harmonielehren vorfindet, zu meiden.» usw. Das ist Marx, wie er leibt und lebt, besonders an dem philosophischen Wendung und der gläubigen Arbeitslust! Auf diese Weise könnte man endlich philosophisch d. h. fortwährend, etwas die eigentliche Sache zum Verständniss zu bringen, ja ohne sie selbst recht zu verstehen, was der sel. Herr das alles unterstützt in seinen letzten Werken durchweg bewiesen hat. Hätte der Herr Verfasser keine besseren Gründe für seine Harmonielehre, als die hier genannten, so stünde es ziemlich bedenklich um dieselbe. Den bestimmten Ausdruck, welcher jedem Tone eigen sein soll und das angebliche Gesetz der Zusammengehörigkeit sind lediglich Dinge, mit welchen der Verfasser die Köpfe seiner Seminaristen nicht verwirren sollte. Wenn was hier mit Seminarbildung gegebenem Maasse angelegt wird, so ist das «Dilettantenhafte der Harmonien» der einzige Weg und glücklicherweise [illegible] Studenten zum Fortschreiten mit Schwereren verbunden unbedingtes Lob und ist als wol zu loben. Nicht Tonphilosophen, sondern musikalisch Gebildete will und soll der im Unterrichte in diesen lernen: der Kunstjünger nicht minder wie der Seminarist; jede tonphilosophische Phrase zieht ihn von der Sache ab.

In dem einleitenden Vorworte führt der Verfasser an, passend die preussischen Ministerial-Bestimmungen an über das Ziel, welches der musikalische Unterricht auf den Lehrer-Seminarien zu erreichen hat. In den Jahren 1853 und 1872 sind zwei Verfügungen darüber erlassen. Bei der Wichtigkeit des Gegenstandes für die musikalische Volksbildung gehen wir auf dieselben noch etwas näher ein.

Die erste lautet: «Der Unterricht in der Harmonielehre hat sich im Allgemeinen an dem Leitfaden zu bewähren; sie sei es die Aufgabe des Seminars, seine Zöglinge zur selbständigen Composition zu befähigen. Der nächste Zweck dieses Unterrichts kann nur der sein, sämmtliche Zöglinge zum Verständniss schon in ihrem Bereich als Organisten und Gesanglehrer für Elementarschulen liegenden Musikstoffe zu fördern und sie eine angemessene Fülle edler und richtiger Harmonie- und Tonverbindungen kennen und beherrschen zu lehren. Die Einführung in die Choralfigurationen und in die Instrumentationslehre, sowie die freie Erfindung von Choralvorspielen steht hiernach über den Grenzen desjenigen, was im Seminar von seinen Zöglingen erreicht werden muss. Der Unterricht ist die bloe

theoretisch zu halten, vielmehr muss jeder Zögling zur praktischen Ausübung und Anwendung des Vorgetragenen angeleitet werden. So lautet es in dem Schul-Regulativ vom 1. October. Diese Stiehl'schen Regulative haben bekanntlich keinen guten Ruf in der Welt, und die oben mitgetheilten musikalischen Vorschriften sind nicht geeignet, ihren Leumund zu bessern. Nicht durch Weisheit sind sie dictirt, sondern durch Missgunst, und die Sachkenntniss, welche sich in diesen musikalischen Bestimmungen offenbart, ist wahrhaft kläglich. Wenn weiter nichts erreicht werden soll, als das angegebene geringe Ziel, so wird auch dieses niemals erreicht werden können, wer nicht ernstlich [illegible] wird, der sich eine [illegible] umfassende Kenntniss der Musik zu erwerben hat, da er in seinem späteren Berufskreise der einzige musikalische Lehrer ist, der gehörig mehr hat [illegible] das zu [illegible] was zugleich zu einem Handwerksgebrauche gehört, und noch [illegible] zur Bekanntschaft einer [illegible] (?) Fülle edler und richtiger Harmonie- und Tonanschauungen. Je enger und beschränkter ihr Umfang ist, desto haltloser steht der Lehrer in seinem musikalischen Thun da und bleibt jedem Winde der Tagesströmungen hingegeben. Soll er irgend einen Halt erlangen, [illegible] so muss die Anleitung dazu, die Richtung darauf eine [illegible] und verständigere sein, als nach diesen regulativischen Bestimmungen möglich ist.

Fast scheint es, als habe man diese auch einigermassen empfunden, denn das Provinzial-Schul-Collegium für die Provinz Sachsen erliess am 22. Juli 1855 einige ergänzende Bestimmungen, welche wenigstens einigen Anhalt gewähren und so nimmt die der Harmonielehre soll der Seminarist es zur sicheren Anwendung der Regeln soweit gebracht haben, dass er einen Choral harmonisiren, zu einem Verse oder einer [illegible] Tonsatze eine zweite und dritte Stimme richtig [illegible] und einen Choral in den [illegible] Tonarten [illegible] vortrag. — Er soll im Stande sein, ein Zwischenspiel ohne grobe harmonische Fehler und mit der Nöthigung [illegible] Erfindung selbständig [illegible], dass er sich dabei in der Modulation in einem möglichst engen Kreise bewege; er muss im Stande sein, einen kurzen, wenn auch [illegible] doch von harmonischen Verstössen freie [illegible] [illegible] dem Choral angemessenen Stimmung als Vorspiel mit bewusster Anwendung der Regeln der Harmonielehre selbständig zu erfinden und endlich [illegible] [illegible] bestimmt [illegible] Fortschreitungen richtig auszuführen.

So hat Schulcollegium der Provinz Sachsen, welches sich mehrfach um die Musikbildung bemüht hat, freilich nur vom kirchlichen Standpunkte aus. Winterfeld's Schrift über den rhythmischen Choral und mehreres der Art ist durch jene Magdeburger Behörde [illegible] worden. So sind auch diese [illegible] Bestimmungen lediglich auf das Bedürfniss des Kirchendienstes gerichtet. Rein musikalisch betrachtet kann man sagen, dass sie über das Ziel hinausschiessen. Denn einen richtigen zwei- und dreistimmigen Tonsatz zu einer gegebenen [illegible] Melodie zu [illegible] oder [illegible] erfordert mehr, als Bessere zu leisten vermögen. In unseren Zeitungen [illegible] Muster der Tonsetzkunst [illegible]. Als Carey die weltbekannte Melodie „God save the king" componirt hatte, vermochte er nicht eine zweite Singstimme [illegible] zu finden, sondern ersuchte seinen Freund Schmidt (?) darum, der ein besserer Contrapunktist war. Der Verfasser wird vielleicht entgegnen, so streng sei es mit der verlangten Zwei- und Dreistimmigkeit eben nicht gemeint, und wir glauben dies gern. Wenn die künftigen Organisten und Cantoren im Seminar auf Befehl ihres Lehrers 48 Bässe zu einer und derselben Choralmelodie herausbringen müssen, so sind unter diesen gewiss 43 herzlich schlechte, ohne dass besagter Lehrer für [illegible]

oder gerathen findet, sie auszustreichen. Der Unbestand liegt nur erstens in der Unbestimmtheit und zweitens in der beschränkten Fassung.

Unbestimmt ist zunächst ganz und gar, welche Art der Mehrstimmigkeit erzielt werden soll. Soll die zweite Stimme bedeuten eine zweite Singstimme, und die dritte ebenfalls eine dritte Singstimme, so dass auf diese Weise ein zwei- und dreistimmiger Schulgesang zu Stande gebracht werde, oder gehen die mehrstimmigen Uebungen auf die Orgelbegleitung, also auf Bass und harmonisirende Mittelstimmen? Beides sind, selbst in diesem engen Kreise, gänzlich verschiedene Dinge. Wir vermuthen, man habe bei den zwei- und dreistimmigen Uebungen mehr den Gesang als das Orgelspiel im Auge gehabt, aber es muss errathen werden, und die angeführten Bestimmungen sind für uns [illegible] [illegible] noch bestimmten [illegible] künstlerischen Grundsätzen zu vermeidende Unterweisung gänzlich wertlos. Auf den Grundsätzen kommt es [illegible] und diese dürfen, auch wo es [illegible] [illegible] einfachsten [illegible], niemals andere als künstlerisch-musikalische sein, weil durch deren Befolgung allein eine gediegene Einheit [illegible] zu erreichen ist. Solche Grundsätze sind aber nirgends [illegible], was sich findet, sind lediglich polizeiliche Beschränkungen. Es heisst es [illegible] in der Modulation habe der Zwischenspiele [illegible] Seminarist sich in einem möglichst engen Kreise zu bewegen und wahrlich der Kreis, in welchem er sich bewegt, wird eng genug [illegible], er wird so machen wie die Phöniker, die wenn sie das Meer [illegible] [illegible] nur an den Küsten herum fahren, denn das Mittel, auf dem offenen Meere der Harmonie sich heraus zu können, werden ihm [illegible] und gar fehlen. Aber welches ist denn dieser Kreis, in dem er sich bewegen soll — hat derselbe kein anderes Kennzeichen, als dieses, dass er eng ist? In allen übrigen Lehrgegenständen wird doch das [illegible] angegeben und mit [illegible] dann zugleich seine Begrenzung, warum fehlt es denn bei der Musik gänzlich? Die Folge davon ist der Mangel an allem wirklich stofflichen Inhalte und zugleich an einer festen [illegible] Methode, welche den musikalischen Unterricht an sämmtlichen öffentlichen Schulanstalten [illegible]. Ob ein Musiklehrer seinen Seminaristen eine vocale oder eine instrumentale Mehrstimmigkeit [illegible], ist der Schulbehörde gleichgültig, wenn er die Experimente [illegible] der Stimmen [illegible] lehrt, ob er in der Modulation [illegible] oder chromatisch verfährt, guten oder schlechten Mustern folgen will, steht ihm ebenfalls frei, wenn er die Zöglinge nur [illegible] [illegible] Kreise festhält. Der Choral kann also nach wie vor in Spohr'schem oder noch schlimmerem Wesen harmonisirt werden; die Regulative haben nichts dagegen, denn das kirchlich Würdigere und das edlen und richtigen Harmonien sind Geschmacksache der jeweiligen Ausübenden oder Zuhörer.

Daher fordern wir positive Bestimmungen, welche die pädagogische Anweisung richtiger musikalischer Grundsätze enthalten, nicht aber [illegible] [illegible] [illegible] Verhaltungsmassregeln. In diesem einseitig kirchlichen Standpunkte ist das begründet, was wir oben die beschränkte Fassung der genannten Bestimmungen nannten. Es ist ein erklärlicher Irrthum, wenn man meint, den Lehrer auf musikalischem Gebiet als Cantor und Organist für den [illegible] zuzurichten. Es hat dies zunächst zur Folge, dass mancher Seminarist mit Uebungen seine Zeit verbringt, welche ihm später nichts nutzen, da etwa nur der vierte Theil der Lehrer zugleich Kirchenbeamte verrichtet, dass er dagegen mangelhaft oder gar nicht vorbereitet wird für die musikalischen Arbeiten, welchen sich später ebenso regelmässig [illegible] unterziehen. Wie weit die Methode des Clavier- und Orgelspiels im Seminar gelehrt werden sollte, wollen wir hier unerörtert lassen, ob-

wohl auch darum ein guter Grund wird legen lassen, wenn der Unterricht schon in die Vor-Seminarien beginnt. Aber der Gesangunterricht sollte mit allem Nachdrucke betrieben und von den musikalisch begabten Zöglingen eifrigst gepflegt werden, der nicht eine reine Stimme ohne grobe Mißgriffe zu behandeln und einen aus Kindern wie auch aus Erwachsenen bestehenden Singchor heran zu bilden und zu leiten wüsste. Wer aber denkt daran, methodische Uebungen dieser Art an unseren Seminarien einzuführen? Musicirt doch nicht einmal ein anderer Singchor als der von den Seminaristen frei gebildete, der denn mit diesem heute kommt und morgen wieder in alle Winde geht.

Nur wenn man nach gesunden pädagogischen Vorstande auch den musikalischen Unterricht nicht bloß als einen musikalischen ansieht, der eine angemessene Vorbildung bezweckt für diejenige Thätigkeit, zu welcher der Lehrer in seinem Wirkungskreise berufen ist, wird hierin eine gründliche Besserung stattfinden können. Auch dem Seminaristen soll wirklich die ganze Kunst, und die Kunst als solche, vorgeführt werden, aber von derjenigen Seiten und in denjenigen Grenzen, in welchen er sie fassen kann. Nach den angeführten gesetzlichen Vorschriften wäre es nun das Choral noch das Volkslied, mit welchem die Unterweisung sich zu befassen hätte. Hiernach aber (wie auch nach den Erläuterungen des Verfassers und einem anderen Darstellungen) hat es den Anschein, als ob das sogenannte Volkslied etwas ganz Apartes wäre. Für den Unterricht hat diese Bezeichnung den Nachtheil, dass dadurch eine ganze Menge guter Lieder unverstanden und unbeachtet bleibt, weil sie nicht das Glück hat in den unter dem Titel »Volkslieder« erschienenen Sammlungen zu stehen. Diese stoffliche Beschränkung ist es namentlich, was die grosse Zahl der Lehrer in musikalischen Dingen so unzeitig erscheinen lässt. Tritt ihnen ein Musikstück entgegen, welches nicht »Choral« oder »Volkslied« oder »Präludium« heisst, so sind sie gänzlich rathlos, denn die Meisterwerke, welche das eine oder andere musikalische Genie unter ihnen auf Privatwegen aufgeschnappt hat, machen die Sache oft nur schlimmer. Die Compositionen unbestimmter Gattung, welche die begabteren unter unseren mangelhaft gebildeten Cantoren und Organisten produciren, sind ein sprechender Beweis hiervon.

Wir verlangen keineswegs, dass die Seminaristen in alle Gebiete der musikalischen Kunst eingeführt werden sollen, denn der Seminarcursus würde dafür nicht ausreichen, auch wenn in den 2—3 Jahren nichts als Musik getrieben würde. Wir verlangen lediglich eine richtige, und zwar eine musikalisch richtige feste Grundlage. Der Seminarist soll die musikalische Fibel, das musikalische Elementarbuch von Grund aus kennen lernen. Mit dem, was die Worte »Choral« und »Volkslied« andeuten, wünschen wir ebenfalls den Unterricht begonnen zu sehen, aber statt Choral und Volkslied sagen wir lieber das einfache weltliche und geistliche Lied. Der Begriff dieses einfachen Liedes wäre dann zu entwickeln und festzustellen, dadurch von allem, was künstlicher gestaltet ist, abzusondern. Der Anfang des Unterrichts wäre also ein melodischer. Wenn wir vorhin dem Herrn Verfasser darin beistimmten, dass er recht gehandelt habe, abweichend von Marx mit der Harmonik zu beginnen, so liegt es, wie hieraus die Sachen jetzt liegen. Bei einer besseren Grundordnung dieses Unterrichts ist aber unzweifelhaft, dass der Anfang nicht mit der Harmonie, sondern mit der Melodie gemacht werden müsse, und zwar nicht mit der Marx'schen, die »frei aus Spielreich« in der Luft schwebt, sondern mit gegebenen Melodien, mit Tonkörpern, die jeder kennt oder doch kennen lernen kann. Diese müssten zergliedert und an ihnen die bei ihrer Gestaltung wirksamen Triebe nachgewiesen werden. Ein solcher Unterricht ist nicht etwa zu hoch, zu geistig, denn Jeder begreift ihn, da er die Demonstration klar vor Augen, ja das Beispiel derselben meistens schon in Leib-chtung hat. Viel mehr noch als von Lesestücken die sprachlichen, lassen sich aus diesen Melodien die musikalischen Begriffe entwickeln. Mit Absicht müsste man gleichgeformte bekannte und unbekannte Melodien gruppenweise zusammen stellen, sowohl einzeln stehende wie aus grösseren Werken genommene. Auf diesem Wege wird der Schüler selbst unabsichtlich auch in ein Werk von grösseren Dimensionen eingeführt, da er bereits die Fähigkeit erlangt, dasselbe wenn auch nur zu einem kleinen Theile, technisch zu verstehen. Ein solcher Anfang, schrittweise fortgesetzt, begründet eine angemessene Sicherheit in der Beurtheilung der einfachsten und wesentlichsten musikalischen Verhältnisse. Wer aber nicht direct an die melodische Quelle geführt wird, der kann viele Dinge nur spät und mühsam gewandt machen lernen. Der Herr Verfasser spricht im Laufe seiner Unterweisung, wie sein Lehrer Marx, viel von der »Liedform«; wir möchten indess wissen, wem hierdurch die in Betracht kommenden melodischen Verhältnisse klar werden.

Aber selbst die Zergliederung der einfachen weltlichen und geistlichen Liedermelodien kann nur dann etwas nützen, wenn der Begriff des Einfachen technisch musikalisch sichergestellt ist. Die Bezeichnung »Volkslied« ist deshalb schädlich, weil gewöhnlich darunter befasst ist, was nicht hierher gehört. Der Verfasser kommt im letzten Abschnitt S. 104 ff. auch auf das weltliche Volkslied zu sprechen, aber nur, wie er sagt, auf »das echte Volkslied«, welches im Volke lebt oder gelebt hat. Zu diesen rechnet er: »Was ist des Deutschen Vaterland« und würde jetzt ohne Zweifel auch die »Wacht am Rhein« dahin rechnen, nachdem es nicht nur »im Volke lebt«, sondern sogar feierlich von königlicher Höhe herab zu einem Volkslied erklärt ist. Dennoch weisen wir beide ganz entschieden aus dem Kreise derjenigen Melodieen, mit und an welchen der besprochene Unterricht anzufangen hätte. Denn beide sind nicht diatonisch gehalten; das einfache Lied ist aber zunächst das diatonische Lied. Die Diatonik ist ein Begriff, welcher diesem Buche fehlt, wie so vielen; kaum das Wort trifft man in seiner Harmonielehre. Es ist aber der allerwichtigste Begriff, namentlich diejenigen, welche, wie die in Seminarien gebildeten Lehrer, nur einen kleinen Theil der musikalischen Kunst durch eigene praktische Uebung sich wirklich aneignen können, vermögen allein vom Standpunkte der Diatonik aus die Musik zu begreifen.

Nachdem das diatonische Lied melodisch erfasst ist, müsste der nächste Schritt, also die zweite Stufe der Uebung, darin bestehen, es harmonisch zu erkennen. Die Harmonie muss zunächst als reine zweite Stimme hinzutreten, aber nicht als eine contrapunktische Gesangstimme (denn das strenge Weg des Contrapunkts bleibt dem Seminar verschlossen), sondern als Grundbass, auf welchen sich die Harmonie aufbaut. Hierbei kann und muss ebenfalls wieder an bereits Bekanntes angeknüpft werden; der Schüler wird direct zu den sogenannten Grenzaccorden geführt. Wie leicht die Accordlehre ist und wie schnell die Fähigkeit erlangt wird, harmonische Mittelstimmen einzusetzen, wird man bald gewahr, wenn man den Modulationsweg bei Seite lässt und nur vergisst, dass man sich hier im Gebiete der Diatonik befindet.

Nachdem in diesen Uebungen eine vollkommene Fertigkeit und praktische Sicherheit erlangt ist, würden zweckmässige gesangliche Exercitien in demselben Gebiete an die Reihe kommen. Ihre Hauptaufgabe wäre, dem Seminaristen das Verständniss zu erschliessen, wie sich die Harmonie der verschiedenen Stimmen unbequem und dem Ausdrucke und Wohlklange gemäss gestaltet, damit er in den Stand gesetzt wird, eine wahre gesangliche Harmonie beurtheilen und die Tonsätze in dieser Hinsicht für seine Zwecke auswählen zu können. Eine

solche Einsicht müsste den Seminaristen durch die passenden Muster verschafft werden. Zu selbständigen harmonischen Arbeiten wurden es in diesem Fache freilich nur wenige bringen, was indess kein Nachtheil ist. Die Hauptsache bleibt, dass die vorgelegten Muster inhaltsreich sind. Wie es in dieser Hinsicht fast überall noch bestellt ist, wissen freilich nur Wenige, eben weil der Schaden ein allgemeiner ist. Der Verfasser bietet uns nun auch einen Abschnitt, betitelt »Der Choralsatz für gemischten Chor« S. 200 ff. und theilt »Nun danket alle Gott« S. 224 als vierstimmiges Beispiel mit. Gegen die Vierstimmigkeit ist nichts [illegible] sagen, wohl aber gegen die Vocalität, denn es krankt sehr. Wenn der Verfasser einer so einfach diatonischen Melodie z. B. diesen chromatischen Zwang anthut

so ist es schwerlich gerade über die eigentlichen Erfordernisse eines Tonsetzers weiter nachgedacht. Die Macht des Chorgesanges — Wohlklang, Ausdruck und Alles — liegt hier lediglich in der Diatonik, und wer von derselben abweicht, der weicht eben von dem rechten Wege ab. Herr Sering bestimmt übrigens: »Der Lehrer möge einige Choräle, welche für gemischten Chor bestimmt sind, auf dem Flügel oder der Orgel vortragen lassen und diesen [illegible] hervorragende Merkmale (Modulationen, Stimmen-Führung des Basses und Tenors) angeben.« Eine Ausführung durch wirklichen Gesang fordert er nicht. Nun hat aber der Gesang, der einstimmige wie der mehrstimmige, zu letzterer noch mehr als der erstere, das Eigenthümliche, dass er niemals durch Instrumente demonstrirt werden kann. Das Resultat kann man sich also denken. Der Verfasser glaubt an dieser Stelle warnen zu müssen vor jener trockenen und geistlosen Behandlung der Choräle, welche lediglich mit einfachen Harmonien ihr Abstellen gewinnt, bei ohne dass er Gelegenheit genommen hätte, den wahren Grund jener Einfachheit aufzudecken. Wir erfassen dies bedauernd, denn der wahre Werth der Choräle, so Lieder, Madrigale und kirchlicher Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts bleibt unserm Schulen damit verschlossen. Es gehört aber gerade so sehr und Arbeit und Kopfbrechen seitens der Zöglinge dazu, diese alte, aber fort und fort lebendige und anregende Musik verstehen zu lernen, sobald ihr Lehrer sich nur entschliesst, einige eingewurzelte Vorurtheile abzulegen.

Ist dieses Gebiet absolvirt, so kann der Musikunterricht weiter gehen zu künstlicheren Formen. Die gesanglichen Formen dabei zum Leitfaden zu nehmen, würde sich namentlich für Seminarien und ähnliche Anstalten empfehlen. Das nächste wäre das Recitativ, dessen harmonische Durcharbeitung keine Schwierigkeit machen würde. Durch das Recitativ wird die Chromatik eingeführt, melodisch wie harmonisch. Sodann kann zum arioson Sologesang mit Begleitung und im Verlaufe zu allen weiteren Formen übergegangen werden. Das Resultat wäre für den angehenden Lehrer das Verstehen und unter Umständen auch Einüben und Aufführen grösserer Vocalwerke bis zu den Oratorien hinauf. Das Ganze [illegible] Ganze nebst dem [illegible] [illegible] auch leicht [illegible], wenn man nur auf die rechte Weise umgeklärt ist.

Damit würden wir den Lehrer vom Seminar geeignet musikalisch ausgerüstet erachten. Aber wo bleibt der Organist-Präparand u. dgl., was jetzt fast den ganzen Seminarunterricht und einen grossen Theil der vorliegenden Harmonielehre ausfüllt? Sie bleiben dann in Nebenübungen überlassen, die sich ausdrücklich für den kirchlichen Organistendienst ausbilden wollen. Hoffentlich kommt es einmal zu dieser Trennung. Dann wird der Musikunterricht an Seminarien noch weit grösseren Nutzen gewähren und auch für den Musikdirector erfreulicher sein. *Chr*

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

✱ Prag. F. B. Eine Novität auf dem Operngebiete ist heutzutage ein Ereigniss, um so grösser aber ist die Spannung, wenn ein neues Werk eines bekannten und bei einem grossen Theile des Publicums beliebten Componisten zur Aufführung gelangt. Verdi, der Liebling des Prager Publicums, hat in Don Carlos ein Werk geliefert, welches von einem Theile der Zuhörer mit Bewunderung des Meisters, von dem anderen Theile aber mit Kälte, ja sogar mit Geringschätzung aufgenommen wurde. Jedenfalls ist jene Ansicht die richtige, welche zwischen beiden Parteien vermittelnd auftritt und dahin geht, dass Verdi's Bestreben gegenwärtig dahin gerichtet ist, die alte Bahn der blossen, oft rauschenden Melodie zu verlassen und der charakteristischen Musik auch Raum zu gönnen. Dass ihm dies in Don Carlos zuweilen gelingt und er wundervolle Effecte erzielt, dass er aber andererseits oft überall kraussschlägt und weder eine charakteristische noch eine melodiöse Arbeit producirt. Das Duett zwischen Don Carlos und Posa, dessen Melodie sich wie ein rother Faden durch die Oper zieht und überall eine mächtige Wirkung erzielt, das grosse Finale des dritten Actes, die Romanze im fünften Acte sind Perlen der Oper und niemand würde in diesen einen Schüler Verdi vermuthen. Dagegen sind die zwei ersten Acte bis auf einer [illegible] Duett ziemlich matt, was wohl in der für eine Oper ziemlich ungünstigen Handlung (Exposition) ihren Grund hat. So viel ist gewiss, dass Verdi in dieser Oper einen Schritt zum Besseren gethan hat und der treu allen meist anerkannten und angenommenen Melodien zu verweichen sich bemüht. Die Oper hat dem [illegible] Publicum gefallen, die Meinung jener, die [illegible] nach dem [illegible] beurtheilen, kann nicht in Betracht gezogen werden, und so bin ich der Meinung, dass dieses Werk mit der Zeit, nach wiederholter Aufführung, sich einzuleben im vollen Masse geeignet ist. — Der Deutsche Männergesangverein veranstaltete im nächsten die erste diesjährige Liedertafel im neuen Vereinsjahre, bei welcher folgende Novitäten zur Aufführung kommen: »Gram Gott« von Abt, »Ewige Treue« von Mohring, »Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald« von Dürrner und Trinklied von Zöllner. — Der philharmonische Verein ist von der Tiefen unbekannten und bringt überdiess eine Symphonie [illegible] von einem bisher unbekannten Meister zur Aufführung. Näheres darüber in einem späteren Berichte.

✱ Der am 20 Oct. in London verstorbene Componist M. William Balfe war unter seinen Landsleuten derjenige, welchem die Composition der Oper [illegible] ein einheimisch, in welcher die Engländer niemals sehr stark waren, noch am besten gelang. Balfe, geboren zu Dublin am 15. Mai 1808, verrieth sich schon frühzeitig der Musik an, er hatte kaum noch nicht 20 Jahre alt, als Sänger im »Freischütz« im Drury Lane Theater zu London. Bald übertrug man ihm die Leitung des Orchesters, bis er bis zu selbst Altona nach Italien (1825) befiel. Hier begann er die Reihe seiner Compositionen mit der Musik zum Ballet »La Peyrouse« für die Scala in Mailand. Im Jahre 1837 kehrte Balfe noch einmal zur Bühne zurück und sang in der Italien schon Oper zu Paris zugleich mit der Malibran und Sontag mit grossem Erfolge. Im Jahre 1840 reiste er wieder nach Italien zurück und wendete sich nun ausschliesslich der Composition zu. Von der grossen Zahl seiner Opern haben sich auf den deutschen Bühnen nur »Die vier Haimonskinder« und die »Zigeunerin« Ein Zweite erhalten. In London sind dieselben, namentlich die Zigeunerin (Bohemian girl) noch immer an der Tagesordnung. Seit 1845 lebte Balfe in London und dirigirte die italienisch-englische Opern. In Ansehen war es halte er seine Heimath. Einer Vorgänger dessen in [illegible] Betty, der ebenfalls aus Irland stammte, als Sänger begann, Italien und Deutschland bereiste, in Wien traf er mit Gluck und Mozart zusammen, dessen Opern er nach dem Theater dirigirte.

✱ Hamburg. Wie wir hören, hat Herr Hugo Pohle hierselbst unlängst eine Musikhandlung eröffnet, welche sich vorzugsweise mit dem Musikverlag befassen wird. Ein Musiksortiment ist hier allerdings reich genug und zum Theil ausgezeichnet vertreten, befindet sich zum Theil aber auch in den Händen einer ziemlich gewöhnlichen Gesellschaft. Der Musikverlag dagegen wurde in den letzten Jahren sehr stiefmütterlich behandelt, weshalb eine bessere Pflege dieses [illegible] höchst erfreulich wäre. Von Herrn Pohle, dem jetzigen Präses des hiesigen Tonkünstlervereins, lässt sich in dieser Hinsicht mit Recht etwas erwarten.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 15 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 23. November 1870. **Nr. 47.** V. Jahrgang.

Ueber Rossini's Leben und Werke.

Ein halbes Jahrhundert ist bereits und zwar Jahrzehnte verstrichen, in welchen Rossini mit seinen Opern sämmtliche Bühnen der Welt fast ununterbrochen beherrscht hat. Unterdessen ist die Mehrzahl seiner Schöpfungen dem allgemeinen Gesetze der Vergänglichkeit erliegend von dem öffentlichen Schauplatze verschwunden. Immerhin strahlen noch einige derselben in ungetrübtem Glanze. »Wilhelm Tell« behauptet seinen Platz auf allen bedeutenderen Repertoire und wird wohl auch für alle Zeiten als unübertroffenes Muster der heroischen Oper des 19. Jahrhunderts dastehen, während sein Vorläufer auf dem komischen Gebiete »Der Barbier von Sevilla« mit gutem Rechte die Unsterblichkeit theilen zu wollen scheint.

Bei dem epochemachenden Einfluss, welchen der Genius des grossen Maestro auf das musikalische Drama geübt hat und der durch häufige Vorführung wenigstens einzelner Werke auch gegenwärtig noch erkennbar ist, mag es wohl gestattet sein, wieder einmal auf Rossini und seine Leistungen zurückzukommen. Wir glauben dieser Absicht zu entsprechen, indem wir [illegible] nachstehend eine Rede mittheilen, welche vor einiger Zeit der französische Akademiker und Archäolog Beulé in der öffentlichen Jahres-Sitzung des Institut de France über denselben gehalten und in welcher er nicht nur in allgemeinen Umrissen den Lebens- und Entwicklungsgang Rossini's gezeichnet, sondern auch mit wenigen aber kecken Strichen seine hervorragendsten Werke charakterisirt hat. Leidet auch diese in einem gewissen französischen Journale abgedruckte Rede an wiederholt zum Durchbruche kommender Ueberschwänglichkeit der französischen Darstellungsweise, ist sie auch in dem Gefühle jener selbstgefälligen nationalen Ueberschätzung abgefasst, welche sich nicht versagen kann, Paris als den Areopag der kunstrichtenden Welt zu bezeichnen, so enthält sie doch jedenfalls in geistreicher Form eine Reihe bemerkenswerther Thatsachen und wohlerwogener und beherzigenswerther Wahrheiten, sie verdient deshalb unzweifelhaft in nachstehender Uebertragung auch der deutschen Musikwelt allgemein zugänglich gemacht zu werden.

Drei Monate nach dem Tode Mozarts, als ob die mit seinem Geiste entschwundene Melodie einer neuen Verkörperung bedurft hätte, wurde Rossini zu Pesaro geboren — am 29. Februar 1792. Ist auch eine Vergleichung dieser beiden Genien unstatthaft, so bietet doch ihr Leben manche Berührungs-Punkte. Mit 14 Jahren componirte Mozart den »Mithridates« für das Theater an der Scala, mit 18 Jahren componirte Rossini »Demetrio und Polibio«. Mit 19 Jahren errang Mozart durch die »Finta giardiniera« seinen ersten dramatischen Erfolg, mit 20 Jahren zählte Rossini bereits sieben beifällig aufgenommene Opern. Mit 31 Jahren schrieb Mozart den »Idomeneo«, mit 24 Jahren schrieb Rossini den »Barbier von Sevilla«. Beide setzten die Welt durch ihren Ueberfluss in Staunen, beide arbeiteten mit einer Leichtigkeit, welche zu dem Glauben führte, dass die Musik die Sprache von der Natur angewiesene Form des Denkens ist, und dass sie singen, gleich wie andere sprechen. Mit 35 Jahren endlich starb Mozart, erschöpft durch seine Fruchtbarkeit, mit 37 Jahren verurtheilte sich Rossini freiwillig zum Schweigen, ein müssiger Zuschauer seiner eigenen Unsterblichkeit.

Von allen Ungleichheiten, welche die Menschen unterscheiden, ist das Genie diejenige, die ihnen am meisten nützt, die sie am seltensten im Stiche lässt. Sie fügen ihr in die Lasten des Glücks, die das Genie theilen wollen, sie sich genau erklären, ihr Verstand giebt sich erst dann zufrieden, wenn die Künstlerkraft seiner Energie Hindernisse überwunden, durch den Kampf grösser wird und endlich die Tugend der Arbeit [illegible] Begabung rechtfertigt. Rossini hat mehr als irgend jemand dieses Gleichheitsgefühl verletzt. Man hält ihn für glücklich, weil er mit einem Sprunge zur Berühmtheit gelangte, für begabt, weil er spielend schuf, für unwissend, weil er frühreif war. Die öffentliche Meinung gefiel sich, ihn in einen geistigen Lazzarone zu verwandeln, sie schildert ihn als einen Genussmenschen, der über das Wissen spottet, sich dem Zufall überlässt, nur von Ueberstürzung und von seinen Directoren unter Schloss und Riegel gehalten schreibt. Allein die öffentliche Meinung täuscht sich. Die Jugend Rossini's, die leider von uns verstrich, wurde wie eine Sage durch Anekdoten und durch die Leichtgläubigkeit der Brüder entstellt. Eine aufmerksamere Forschung lässt uns im Gegentheile bei ihm eine arbeitsame Jugend, Armuth und Aufopferungen, rasche, jedoch vollständige Studien, eine wunderbare Thätigkeit, den Ruhm aufgewogen durch höchst unverdiente Kränkungen wahrnehmen. Rossini hat demnach dem allgemeinen Gesetze der Ehrfurcht genügt und jene Prüfungen durchgemacht, welche den Erfolg vorbereiten und ihn läutern.

Von seinem 14. Jahre an traf ihn ein Familien-Missstand. Sein Vater, der für die Revolution zu viel Enthusiasmus kundgegeben hatte, war in das Gefängniss geworfen, anderen schlimmen und gezwungen worden, von Pesaro wegzuziehen; er spielte in den Orchestern das Horn. Seine Mutter war, um für Gatten und Sohn den Unterhalt zu gewinnen, in Bologna aufgetreten, überanstrengte sich jedoch und verlor bald ihre

Stimme. Der Knabe sang in den Kirchen, spielte das Spinet in den Theatern, repetirte mit den Künstlern, stellte eine Rolle in der »Camilla« von Paer dar, dirigirte die Concerte der Gesellschaft dei concordi, und brachte ringsum den Eltern seinen Verdienst, der sie gegen die äusserste Armuth schützte. Als er im Stande war zu componiren, schuf er gegen sechs Opern in Einem Jahre, weil jedes dieser Erstlingswerke ihm die unveränderliche Summe von 200 Fr. eintrug. Die kindliche Liebe nöthigte ihn, fruchtbar zu sein; die kindliche Liebe, welche sein ganzes Leben erfüllte, und ihm so erhabene Ausdrucksweisen finden liess.

Seine Thätigkeit lehrte sich und jene Anforderung förderte seine Entwicklung; jemehr er sich in die Praxis der Kunst vertiefte, desto schöpferischer wurde er. Selbst Sänger, verstand er sich auf die Hilfsmittel der Stimme und beachtete stets ihre Grenzen. Durch sein Begleiten wurde er ein ausgezeichneter Clavierspieler, wohlgeübt in allen Rhythmen, indem er den Launen des Recitativs folgen musste. Als Concertdirector wurde er mit der Zusammensetzung des Orchesters vertraut und lernte den Werth jedes Instrumentes schätzen. Als Repetitor mittelmässiger Künstler übte er sich, sie zu führen, indem er den Gesang in die Begleitung übertrug. Im Umgange mit den Leuten vom Theater empfing er [illegible] komische Kraft, das Verständniss der Bühne, und das Maass dessen, was man wagen durfte.

Die Gelegenheit zu wirken war jedoch nicht seine einzige Schule, ebensowenig der Instinkt sein ausschliesslicher Lehrer. Die Meister Rossini's hatten keine bekannten Namen, [illegible] vergessen [illegible] derselben, weil sie für ihn Wohlthäter gewesen waren. Er lernte das Clavier bei Prinetti, den Gesang und die Begleitung bei Tesei, das Horn bei seinem Vater, Gesang bei Babbini(?), das Violoncell bei Don Cavedagni, die Auffassung der Dichter bei Abbé Giusti und den Contrapunkt bei Pater Mattei am Musik-Lyceum in Bologna. Der Letztere gab seine Wissenschaft mit einer Trockenheit, welche ganz dazu angethan war, einen feurigen jungen Mann abzuschrecken; allein Rossini harrte aus, [illegible] die Regeln und Feinheiten der musikalischen Sprache, wurde in 18 Monaten der unterrichtetste Schüler am ganzen Lyceum und für würdig erklärt, die Cantate zu schreiben, welche die Stadt Bologna am 8. August 1808 feierlich aufführen liess. Von den langen Canons und derjenigen Gymnastik, welche einem musikalischen Athleten unentbehrlich sind, erholte er sich durch das Studium der Meisterwerke der deutschen Schule. Schon 1808 [illegible] in den Concerten, die er dirigirte, die Jahreszeiten aufführen lassen. Die Quartetten von Haydn und Mozart flössten ihm eine Leidenschaft ein, die sein ganzes Leben andauerte; er brachte [illegible] sie [illegible] Mitspielern aufzuführen. Er fand in ihnen das Wesentliche der zusammengedrängten Musik: das Gerüste des Orchesters und die Kunst zu zeichnen, d. h. den logischen Stoff zu behandeln. Er sagte, dass das Saitenquartett die Grundlage bilden muss, wie die meisterhafte Zeichnung bei den Gemälden; er eignete sich jene mächtige und kühne Harmonie an, welche bis dahin für Italien ein Geheimniss gewesen war. Sein Professor nannte ihn spottweise den »tedeschino«; allein dieser kleine Deutsche würde weder das Quartett in »Moses«, noch das Sextett in »Cenerentola«, noch seine grossartigen Ensemble-Stücke componirt haben, wenn er sich nur an die scholastische Trockenheit des Pater Mattei gehalten hätte. Uebrigens erkannte dieser, obwohl [illegible], an ihm ein bereits so gründliches Wissen, dass er sich bemühte, ihn auf die heilige Musik und auf das Professorat hinzulenken, und dass er ihm [illegible] Martini, das frühere Haupt der Schule von Bologna, als Vorbild aufstellte.

Rossini aber dachte nur an das Theater. Alles drängte ihn dahin: seine ältesten Erinnerungen, seine Gewohnheiten, das Beispiel seiner Eltern, sein augenscheinlicher Beruf, der Drang nach lautem Beifall, vielleicht auch das Vorgefühl seines Ruhmes, jedenfalls das Verlangen. Von 1810 bis 1812 [illegible] er sich in Venedig, Mailand, Ferrara, Bologna. Er lieferte Schlag auf Schlag neue Opern, unter welchen man »L'inganno felice« gewahrt, die später in Paris aufgeführt wurde, desgleichen »La pietra del paragone«, wofür ihn Eugen [illegible] von der Conscription befreite. Diese Werke sind kurz [illegible] gleichen [illegible], am Anfang verschiedener Unternehmer und [illegible] nach Libretten geschrieben, welche für gewisse, den Verhältnissen in der Handelswelt ähnliche Zeitpunkte, den Carneval, die Sommer- oder Herbst-Saison bestimmt waren. Indessen gleichen diese jugendlichen Schimmer dem Morgen eines strahlenden Tages. Alles darin athmet Freude, [illegible], Frische, Durchsichtigkeit und Duft. Die Wandlung bringt erst »Tancredi«. Venedig war bezaubert von dem ritterlichen Schwunge und der Zartheit der Melodien, von den bis dahin ungekannten Formen, der Intensität des Ausdrucks, sowie auch vom Stil. Die ebenfalls 1813 aufgeführte »Italienerin in Algier« verdoppelte den Enthusiasmus; man zweifelte nicht länger an dem Vorhandensein eines Genies, das [illegible] die lyrische Bühne umgestaltete. In der That schien die komische Gattung durch Paesiello und Cimarosa zur Vollkommenheit gelangt zu sein, und doch rückte nun ein 21jähriger Neuerer die Grenzen noch weiter hinaus, indem er etwas ganz Eigenthümliches und Entzückendes hineinlegte, das Gefühlvolle mit dem Scherze verband und die Posse sowohl durch den Adel der Melodie als durch die Eleganz des Ausdrucks emporhob. Der »Turco in Italia« und der »Barbiere von Sevilla« vollendeten diesen Umschwung. Nachdem die Römer anfänglich gegen den Wagehals den »Barbier« des alten Paesiello in Schutz genommen, wurden sie doch durch das neue Werk überwältigt, in welchem das [illegible], die lebendige Intrigue, das Vergnügen der Rache und insbesondere die Lust am Betrügen in so unvergleichlicher Weise geschildert worden. Gleichwie im Gesange der Nachtigall ist hier die Melodie [illegible] und [illegible] Tönen Charaktere zu schildern [illegible] mit der Posse eines [illegible]. Es kann nichts Verführerischeres und nichts Wahreres geben. Die Musik trägt zugleich den Stempel von [illegible] von Geist. Koketterie und [illegible] Studium, der gute Geschmack leuchtet darin mit Grazie. Man sucht vergebens einen lebendigeren Ausdruck von Rossini's Genie; [illegible] seinen [illegible] Falle; es ist verkörpert in dieser heiteren Welt, die er [illegible] Werke geschaffen und in der das menschliche Herz seine liebenswürdigsten Träume wieder findet. [illegible] Generationen werden [illegible] werden in diesem Spiegel zu blicken, es werden immer wieder Anerkennung zollen diesem Ergusse der Jugend, diesem Ideal der Galanterie, diesem Ausbruche eines unsterblichen Lachens.

Von nun an [illegible] Rossini ohne Nebenbuhler da. Alle italienischen Hauptstädte streiten sich um ihn. Mailand, Rom, Neapel, [illegible] Venedig, umlagern ihn und nehmen ihn [illegible] wieder auf. Er selbst [illegible] von einer Stadt zur anderen [illegible] mit vollen Händen aus. Auf den »Barbier« folgt »Othello«, »Cenerentola«, »Gazza ladra«, »Armida«, »Moses«, »Donna del lago«, »Mohamet«. Diese Periode des Schaffens ist geradezu ein Wunder. Ohne ein bestimmtes System, ohne jemandem nachzuahmen, findet er überall Inspirationen, [illegible] den Tag nach einer Niederlage einen Triumph [illegible]; geleitet von einem wunderbaren Instinct, kümmert ihn nicht die mögliche Vollkommenheit, weil er das Genie schon ist, und [illegible] er seinem kühnen Lauf. Er geht auf alle Gegenstände ein, schreckt vor keiner Erfindung zurück und componirt nach den seltsamsten Gedichten. Er ist bereit ohne Unterlass zu schaffen

ihm ist schaffen ein Bedürfniss. Das Lustspiel wie das Trauerspiel, die Posse wie das Melodram, das Romanze wie das Oratorium beschäftigen ihn nach der Reihe. Aber weil er eben so viel Verstand als Genie besitzt, beurtheilt und erwägt er, so fühlt er das Bedürfniss des Fortschrittes. Jede seiner Opern enthält einen neuen Versuch oder eine Erweiterung. Hier führt er die Melodie in die Recitative und Crescendos ein, dort bricht er die lyrische Declamation durch die Betheiligung des Orchesters. In »Elisabeth von England« bestimmt er durch genaue Verzeichnung der Gesangs-Verzierungen, die bis dahin der Phantasie des Künstler überlassen waren. In der Ouvertüre zur »Gazza ladra« bietet er die ganze Macht der Instrumente auf, selbst die Trommel nicht ausgenommen, um die Klangfülle des ungeheuren Scala-Theaters zu erproben. In »Armida« fügt er zum erstenmale, wie zur Erholung, das Ballet ein, dem die Italiener meist eine gesonderte Aufführung widmeten. Im »Othello« erstrebt er das Pathos und die Schauer Shakespeare's; er hüllt den dritten Act in tragische Schatten und lässt die Formen der Musik zurücktreten, ohne zu aufhören, im Herzpunkte der dramatischen Entwicklung zu sein, und im lyrischen Hauche zu leben. Im »Donna del lago« malt er die Berge und Gebräuche Schottlands mit ergreifenden Farben, indem das Charakteristische mehr in den Hauptmomenten als in das Detail verlegt ist. In »Semiramis« endlich gelingt es ihm, den Glanz und die Leidenschaften des Morgenlandes durch die Gewalt der Rhythmen und die Üppigkeit der musikalischen Anschauung darzustellen.

Doch wozu die Jahre aufzählen, angefüllt mit der Wiederholung solcher Arbeiten? Warum die Werke beschreiben, die dem Gedächtniss Aller gegenwärtig sind? Die von Rossini angewendeten Mittel sind von einer Einfachheit, die jeder Zergliederung spottet. Die von ihm erfundenen Schönheiten sind so unbeschränkt, dass sie einer reinen Eingebung gleichen; sein Genie selbst konnte sie sich nicht erklären. Jetzt verachtet man die italienische Schule, weil man sie zu sehr geliebt hat. Die dramatische Musik hat für ihre Popularität dadurch, dass sie den Launen der Mode unterworfen ist, Rossini hat es dahin gebracht, dass Glück verlassen wurde; Deutschland wurde ihn nicht Rossini verlassen. Wir sind nunmehr hinsichtlich der Coloraturen so streng geworden, dass Mozart vielleicht kaum mehr das Masken-Terzett, worin die menschliche Stimme mit echt italienischer Weichheit dahin wogt, zu schreiben sich getrauen würde, so wenig als Beethoven die Andantes von einigen Sonaten, deren Variationen für das Instrument eine unerschöpfliche Fundgrube sind. Die verzierte Musik ist aber eben so wohl eine Manier als die Leserei von Arrangements, wo in Bezug der Situation und dem Charakter, von der Form der Erscheinung, den Sinn und die Zeichnung meisterlich ist, denn jede singende Form ist eine Melodie. Aber jener Geist der Reaction, der die Zahl unserer Genüsse beschränkt, darf uns weder ungerecht noch undankbar gegen den machen, was unsere Jugend erfreut hat. Zwei ganze Generationen hat Rossini bezaubert. Ihm schlugen die Herzen der Zwanzigjährigen, etwa derer, welche das Vorrecht genossen, nicht zwanzigjährig zu bleiben. Nachdem er Italien in den schweren Jahren getröstet hatte, die auf 1813 folgten, ward er für Europa ein unwiderstehlicher Zauberer. Zuerst in Oesterreich und im mittäglichen Deutschland, dann in Frankreich und England und bald in allen Ländern erklangen jene Gesänge, die denselben Eindruck hervorbrachten wie das Erwachen des Frühlings, das Gezwitscher der Vögel, das Rauschen der Wogen. Alles was ursprünglich, überströmend und ungezwungen wie die Natur. Die musikalische Sprache wurde zu einer lieblichen Schmeichelrede, die das Ohr an die Seele richtete, um eine mit Fröhlichkeit zu erfüllen und zu Rührung zu versetzen. Giebt es wohl etwas Lebendigeres und Ergreifenderes, etwas Seelenvolleres und Gemüthlicheres? Gerade die Leichtigkeit oder die unbewusste Sinnlichkeit waren eine Erholung neben den Schöpfungen höherer Bedeutung. Man liebte, nachdem man genossen hatte, und die Heiterkeit beruhigte die Schwüre des erhabenen Genusses. Die zusammengeschmolzenen Motive folgten sich in den Gedächtnissen, weil sie so bewunderungswürdig geschrieben waren; ein Lob trifft die Formen, welche zu den Glanzperioden der Bühne gehörten, weil sie sich so ganz der menschlichen Stimme anschmiegten. Die schlechtesten Darsteller fühlten sich befähigt, weil diese Musik sie hinriss und deren Aufführung ihnen als ein Genuss erschien.

(Fortsetzung folgt.)

Die Rose vom Libanon

Oper von Joseph Huber

(Fortsetzung.)

5. Auftritt. Diesmal hat Maja gelauscht und rüttelt die Schwester tugendsam, wird aber von dieser mit Hülfe des Orchesters überschrieen, worauf Meyrana davongeht.

6. und 7. Auftritt. Maja bleibt zuerst allein, dann leistet ihr der Vater selbst Gesellschaft, und wie gedrückte Leute machen sie nun in den mässigen Lärm mit unserer mässigen Orchester. Ihre die geschlagenen Krieges ihre schon zu Anfang kundgegebenen, nebst die sehr Texte abermals abhandeln. Maja beginnt ihr Soliloquium:

> Nun bin ich einsam und dem Loos verfallen,
> Das mir Gedanken jeden [illegible] Gutes droht,
> Doch mir im Herzen ruhet ein seliger Trost,
> ein Freund im Schmerz, ein hehrer Trauerstrahl,
> so will die Liebe solche Frist ertragen,
> um sich nur wohlverwahrt dem Heil zu [illegible]

Nun denn, gute Seele, beruhige dich dabei, dass du nach eigenem Aussage zu den »Guten« gehörst, und schweige wenigstens still. Welch ein gemüthlicher Dramatiker! Wie müsste eine Seele, in welcher nur noch ein Funken von Leidenschaft schlummerte, auflodern und würden zu Schmerz verzehrt, wenn die Schwester im Begriff steht, die Brandfackel in das eigene Haus zu schleudern! — Herr Lebanon schreibt hier adrobis statt bedacht, was oben als snotes jetzt verbraucht, eine neue Sprache erhalten wie gut das Zeit dies auch. — Das ist »Fürst« ist ein Neues, aber nicht ein interessanter, wie König Lear, sondern ein langweiliger Herr. Alle, welche die Geschichte bis hier verfolgten, müssen bereits die feste Ueberzeugung gewonnen haben, nicht nur dass Dichter und Componist eine Leistung auf sich nehmen, denen nicht gewachsen sind, sondern dass es sich hier um einen Stoff handelt, der überhaupt nicht musikalisch ist. Den Tonsetzer trifft dabei nur der Vorwurf, dass er sich auf eine Composition desselben überall eingelassen hat; das eigentliche, die ganze Schuld fällt auf den Poeten. Hat er nicht entfernt eine Ahnung von den musikalisch-dramatischen Gesetzen, nach welchen ein Gegenstand so angelegt werden muss, dass die in ihm verborgene Musik gleichsam latent wird, so wird uns die Selbstüberschätzung, die sich zu einem Reformator dieses ganzen Gebietes berufen glaubt, wenigstens begreiflich. Nun, wer reformiren will, ohne das Object, um welches es sich handelt, wohl ab erfasst zu haben, der ist zuvorderst unbedingt vom rechtens gefährlich.

Die bisherigen ausführlichen Mittheilungen haben uns wenigstens in den Stand gesetzt, das Folgende schneller erledigen zu können. Der 8. und 9. Auftritt bilden den Schluss des ersten Actes. Meyrana erwartet den Erobrer Ascoli, um meist

Ein heiterer Morgen bricht herein, die Lieder des Vorens leben auf's Neu-e.

(Dieses kleine Musikbeispiel bitten wir gern in Augenschein zu nehmen*) Als Abend eintritt wirft sie sich aus dem andern an hebt an auf und macht ihr die Mittheilung »Von deiner Schönheit helle Pomantochter, erzählen sich die Vögel in den Zweigen« singen die Sänger manches stolze Lied — was dem Leser neu sein wird, denn nach dem vergeblichen Anstrengungen dieser Dame Anbeter zu finden musste man eher das Gegentheil vermuthen, und sie auch ihren Worten »In langen Jahren trachtete ich beständig Feuer anzulachen in jeder Brust« überdies sehen für etwas abgekühlt halten, denn »lange Jahre machen doch nicht jünger«, und wer sich erst um eines Brust bemüht kann nicht mehr grosse Ansprüche erheben. Doch besser ist besser. Genüge es hiere zu fügen, dass ob bei diesem edlen Paar zuerst die Schmeichelei und sodann die Brunst widerwärtig genug ausspricht. Der Act schliesst mit einem Chor der Krieger Assad's, der so schön ist, als dass wir ihn nicht ganz mittheilen sollten.

Heil A-sad Heil! Nichts ist ver-gleichbar deiner Mei-den-grosse Nichts auf Er-den trotzet deiner Macht! Heil! Heil, A-sad Heil!

Act II. Im zweiten Act kommt eine Verwandlung vor, wodurch derselbe in zwei Theile zerfällt. Die erste Hälfte spielt in den Gärten des haberaten Fürstenschlosses und zwar sind es die Sieger, welche, nachdem sie, man weiss nicht wann und wie, das Schloss eingenommen und den früheren Besitzer sammt Tochter und »Feldherren vertrieben haben, ihre festlichen Gelagen halten. Der schriftlichen Angabe nach wechseln hierbei »Tänze und Gruppirungen mit Chören«. In der Musik ist aber von Tänzen und Gruppirungen nicht die Spur zu finden, auch nicht einmal der Raum dafür gelassen, denn schon nach einigen zwanzig Takten Chorgesang tritt Meyrena auf, bald hernach Assad, und die musikalische Einzelrede (Recitativ können wir nicht sagen, weil dies doch irgend eine Form bedingt, hier aber alles chaotisch ist) nimmt wieder ihren Anfang. Assad findet übrigens, dass sein Gespräch mit Meyrena keiner Statisten bedarf; also winkt er — und es »entfernen sich die Uebrigen« sammt und sonders, wahrscheinlich schlagen sie sich seitwärts in die Gebüsche, um dort jene Tänze und Gruppirungen nachzuholen, die ihnen hier durch Schuld des Componisten verkürzt sind. Sollte es dem Dichter mit besagten Tänzen und Gruppirungen wirklich Ernst gewesen sein, so müsste man sagen, dass es an dieser Stelle dem Componisten nicht gelungen sei, die Inspirationen desselben »musikalisch bewusstvoll« zu verarbeiten. Aber vermuthlich besteht dennoch Harmonie zwischen beiden: vermuthlich will auch Herr Lohmann von »Tänzen im Sinne des Publikums« nichts wissen, da wir eben durch seine Vorrede gelernt haben, auf alle und jede musikalische Form zu verachten. Also sagen auch auf den Tanz* Ja, verehrter Leser, auch auf die Form des Tanzes. Es ist hart, aber es ist so, unsere Cronenquer (?) Bitter können kein Erbarmen. Vielleicht entschädigt doch der starke Chorgesang, welcher diesen Act eröffnet; ich will die ersten 7 Takte hersetzen.

Ten I — Ten II — Bass I — Bass II

Bei Prem und Sang, ent-et ehenden Klang [!] schwanden die Stunden, flieht die Zeit, Nacht und Tag sind froh-he Ge-nossen stets bei dem etc.

Und so geht es fort. Genug für Weise wie für Thoren!

Um nun auf die Unterredung Assad's mit Meyrena zu kommen, welche in der Partitur auf 41 Seiten enthalten und inneres Zusammenhangs schmächtig, denn einen Zweistimmigen Gesang im Stellgesetz nicht mehr erlaubt zu sein, um nicht in eine frühere, jetzt beseitigte »Form« zu verfallen, und auch den Chorproben so orthodox hat Herr Hofer auch entschieden wissen gehandelt, sich auf dem, was an ein Duett erinnern könnte, garnicht einzulassen —

*) Dieses a im Texte ist kein Druckfehler, sondern vom Componisten absichtlich hineingeschrieben, S. 96 der Partitur, wie auch in dem unter folgenden Beispiele und noch an mehreren Stellen kommt dieses in »zweierlei Formen« vor, stets im Anfang und stereotyp in derselben Weise, so dass ersichtlich ist, dass er eine besondere bedeutungsvolle Absicht dabei im Spiele.

also um auf besagte Unterredung zu kommen, so werfen sie sich anfangs wieder die grösste Schmeichelei an den Hals

Anand: Sei mir gegrüsst, Gast an den frohen Tagen
Es muss die Vorzeit klar erbleichen
Mit ihrer angestaunten Pracht,
Mayanna, Licht des Ostens
Mayanna, Strahlendes Weib!
Mayanna: Zur Grösse muss das Kleine werden
Wenn deine Gnade es erhöht.

Aber Anand als das unbestrittene Superlativ der »Grundidee von der Eitelkeit und Verderblichkeit alles äusserlichen Sehnens, Drängens, Strebens und Umgehung seelischer Heuschelei und Entholtsamkeit« kann sich bei dem Besitz dieser Person und dessen Besuche doch nicht beruhigen, er muss Abwechslung haben, denn der, sagt er, liegt einmal so in seiner Natur. Seine Leidenschaften kennt er, als ob er sie in Spiritus gesetzt vor sich hätte, und spricht so theoretisch gründlich darüber wie ein Professor der Psychologie. Wahrlich, der Herr Paul Peter Lohmann muss wundervolle Einblicke gethan haben in die Natur der Leidenschaften und ihren entsprechenden Ausdruck. Mayanna sucht ihren »Eroberer« an sich zu fesseln:

Mayanna: Wie schwankt Dein Herz, o Anand, so lose
Höret Ihr, wie der Liebling spricht!«
Kann die Macht der ungeraden Gluth
Sich ins Weite der Nordens wenden? [Nach unserm Ansicht,
Oft von Gessern und Violgestheiten. [steht nicht.]
Wie ich gepriesen und geschworen [S. dagegen oben!]
Nimmer hab ich den Sinn verloren
Der die Gössen sich darüber hafft —
Alterbehauscher Rausche nieder
In der Sinnenwelt rauschenden Spiel etc.

Wäre Anand ein Mann von Geschmack, so könnte man ihm nicht verdenken, wenn er von einer so albernen Sehnsucht loszukommen sucht; aber es ist ihm treibt das Unstete zu einer noch weit schöneren Blüthe. Ganz ohne Arg hält Herr Lohmann alles das für dramatische Poesie, ja für die Mustervorlage einer neuen Gattung. Letzteres ist allerdings nicht ganz ungültig, nur in der Bestimmung der Gattung hat er sich geirrt. Die dramatischen Hilfsquellen, über welche er verfügt, sind wahrhaft erstaunlich. Das in Rede stehende Unterhaltung würde vermuthlich mit Unermüdlichkeit in der Sinnenwelt rauschenden Spiels enden, denn Anand hat noch keinen bestimmten neuen Gegenstand aufs Korn genommen. Zufällig sagt Mayanna aber, was sie dann noch nicht thun könne, sondern ich doch die Nächsten nur durch leichte der Schwester Klagen. Sofort fährt der Eroberer aus seiner Verzücktheit auf:

So wär er nicht, wie mir gekündet,
Ein Brand im Berge nicht du? [wie fragen noch zweimal
Du lebst einen Schwester für du? hinzu.]
Anders den Sinnen, den Gebieters Leben?

Von jetzt an geht es nun auf die Schwester los und das Spiel hat damit seinen Fortgang gefunden. Das ist für das Puppentheater, wenn Kinder und kindische Leute die Zuschauer sind, als ernsthaftes Theaterspiel aber passt es nicht mehr für den kaukasisch-semitischen Menschenstamm, sondern höchstens für tiefer stehende Völker. Die Art, wie hier die Menschen mit einander sprechen, wie sie einander behandeln und gegenseitig das sich herausnehmen, was man das Schicksal nennt, ist nach den edelsten Begriffen, die wir von dem Wesen unserer Natur lassen dürfen, überhaupt nicht mehr menschlich, sondern halbmöglichkeits, und die Personen, welche hier auftreten, sind keine Charaktere, sondern leere Schemen, die der Dichter nach seinem Belieben dressirt.

Nach beendeter Unterhaltung singt der Chor draussen 6 Takte, von denen die beiden ersten zur Beurtheilung genügen:

[Musical notation — text under the notes:] Heil Anand, unserm Herrn! Nichts ist ver-

und nun folgen noch 4½ Seiten von Anand allein, die sich mit dem Anlauben und dem Erwerb der »Schwester« beschäftigen. Selbst er, so sieht am Werk finden, singt er zum den die Saiten stimmt sich schliesst,

»Ich will meine Stolz die Bande sprengen
Himmel der Albere brennt — hinnen
Er eilt fort.)

So schliesst diese Scene. Brennt sein Athem, so vermuthen wir, dass er sehr viel Alkohol genossen hat. Ähnlich gelten die Texte aus den lieblichsten Zeiten der Oper als unübertroffene Sprach-Ungeheuer, welche nicht selten zur Belustigung angeführt werden. Herr Peter Lohmann ist der erste, welcher sie wieder erreicht, ja übertroffen hat, nachdem R. Wagner schon trefflich vorgearbeitet hatte. Fernerhin aber können wir die alten Poeten ruhen lassen und auch in dieser Hinsicht vollen und frischen Lobestrank aus der Gegenwart schöpfen. (Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen

Dettinger Te Deum. Von G. F. Händel. Clavierauszug. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Pr. 48 Sgr.

Der Clavierauszug dieses grossartigen Werkes erscheint eben zur rechten Zeit, da das Te Deum mehrfach zur Aufführung vorbereitet wird. Der frühere deutsche Clavierauszug war theuer und mangelhaft, der gegenwärtige ist bei schönster Ausstattung dennoch ungemein billig, überall mit der Ausgabe der Händelgesellschaft (welche das Werk bereits vor vier Jahren als Band 25 publicirte) genau überein und bildet den einzig berechtigten Abdruck derselben. Wird durch den billigen Preis und die handliche Einrichtung eine allgemeine Verbreitung und Benutzung so sehr erleichtert ist, so dürfen Musikdirectoren es sich um so mehr angelegen sein lassen, ihren Chören jedem die Anschaffung zu empfehlen, denn es kann nicht oft genug wiederholt werden, dass Aufführungen grosser Werke durch Dilettanten erst dann recht gelingen, wenn zunächst ihnen Mitwirkenden die Gelegenheit geboten wird, mit den betreffenden Buch schon vor der Aufführung eine noch vertrautere Bekanntschaft zu machen, als durch die wenigen bruchstückigen Chor-Uebungen der Fall sein kann. Geschieht dieses nicht, so sind die meisten Aufführungen mit all ihren Mühen und Kosten rein auf sogenannt und schnell vergessen, weil die Aufführungen leider immer nur einmalige sind, die höchst selten und in langen Zwischenräumen wiederholt werden. Finden wir erst Mittel und Wege, dagegen unsere oratorischen Werke, welche ein anderes Publikum haben, oft hinter einander zu wiederholen, ähnlich den Opern, so wird dadurch die Bekanntschaft auch bei den Sängern allerdings eine viel bessere werden, aber selbst dann werden diese gern zu den Clavierauszügen greifen und sich mit Hülfe derselben die Händelschen Chöre wieder ins Gedächtniss rufen. Bei dem jetzigen Zustande sind Clavierauszüge für die Chorsänger-Dilettanten aber geradezu unentbehrlich, wenn die Aufführung irgendwie halten und leicht zu wiederholen sein soll. Auch dürfte sehr zu rathen sein, das Repertoire nicht ins Unbegrenzte zu erweitern, sondern in weiser Auswahl einen Kreis von geeigneten Werken zu wählen, zu deren gediegenen Wiedergabe dann aber die ganze Kraft zu setzen.

Wenn es sich nun um Te Deum handelt, denkt jeder un-

willkürlich an jenem Dettinger, so sehr hat es sich schon jetzt in seiner überragenden Grösse [illegible] gemacht. Bedenkt man, dass dieses Werk hier sehr selten unter uns aufgeführt ist, so muss eine solche [illegible] Ansicht von seinen Vorzügen [illegible] Verwunderung erregen. Die Tonwerke von [illegible] Bedeutung kommt später wenig hinauf [illegible] unter welchen Umständen sie entstanden sind. Wäre dies nicht der Fall, so müsste ... Programm unserer ... schon ... zusammen gestellt werden aus dem, was am Ende der Freiheitskriege entstand [illegible] Niemand denkt hieran, obwohl selbst aus Namen wie Beethoven und C. M. v. Weber Cantaten und Symphonien darunter sind. Händel's Werk ist übrigens nicht ganz ohne Beziehung zur Gegenwart: es wurde geschrieben zur Feier der Schlacht bei dem deutschen Dorfe Dettingen 1743, wo die Franzosen von der englisch-hannoverschen Armee aufs Haupt geschlagen wurden. Dettingen war das Vorspiel zu Rossbach.

Die meisten unserer Chorvereine scheinen sich in den Kopf gesetzt zu haben, ein Te Deum ... schicklicherweise erst nach der Einnahme von Paris vom Stapel gelassen werden, und müssen also von Woche zu Woche warten. Die armen Tenöre [illegible] Concertwinter [illegible]. Sobald wie möglich sollte man Te Deums [illegible] singen, damit die Masse genialer Musik, welche sich jetzt [illegible] Orten breit macht, endlich ein Damm entgegen gestellt wird.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

Berlin. Am 4. Nov. hat Prof. Joachim seine Quartettsoiréen eröffnet. Gespielt wurden: Haydn ..., Schubert ... und Beethoven's F (Op. 59, Nr. 1). [illegible] werden wir erst über die zweite Aufführung einen Bericht bringen können.

Cöln. (Musikalische Gedächtnissfeier für die im Kriege Gefallenen im Gürzenichsaale, Donnerstag, 17. November 1870.) Klänge der Trauer waren die ersten, welche ... [illegible] ... Mozart ... Vater ... [illegible] ... Mozart erzählt dann von dem frühzeitigen Todesfalle seines liebsten, besten Freundes des Grafen ... Hatzfeld ... [illegible] ... Mozart's ... Trauermusik ... [illegible] ... Wie das Programm besagte, führte man diese Beethoven'sche Trauermusik

am ersten Platz im Gürzenich auf, dass dem [illegible] ... Brahms ... [illegible] ... Brahms hat selbst ... [illegible] ... Mozart seinem Vater beschreibt ... [illegible] ... Brahms ... [illegible] ... die Trostgebung des Mittelsatzes und ...

die [illegible] »Aber des Herrn Wort bleibt in Ewigkeit« und die [illegible] des ewigen Freude. Hier entwickelte der Chor [illegible] Stärke und Kraft, [illegible] vortrefflich gelang. [illegible] Herr Offenbach sang das Solo [illegible] [illegible]

[illegible] Die Erhabenheit der Musik [illegible] [illegible] Brahms [illegible] [illegible] Der Chor bewährte seine Vorzüglichkeit [illegible] [illegible] deutsche Requiem [illegible] [illegible] Fr. Gehring. (Köln. Ztg. vom 15. Nov.)

✠ In **Paris** hat man an den Theatern [illegible] gefunden und [illegible] die Oper wieder eröffnet, [illegible] Director Perrin [illegible] [illegible] die Oper [illegible] Das Programm [illegible] [illegible] Die Logen [illegible] Orchester [illegible] Francs [illegible] [illegible] Die Comédie Française [illegible]

✠ Der Violinspieler **Liszt** [illegible] [illegible]

den Papstes [illegible] [illegible] Liszt [illegible] [illegible] Ludwig [illegible] [illegible]

✠ **Hamburg.** [illegible] fand das erste diesjährige Philharmonische Concert statt und wurde [illegible] Concertsaison für diesen Jahre eröffnet. Das Programm bestand aus Solovorträgen [illegible] Die Orchestervorträge waren [illegible] Symphonie [illegible] Beethoven. [illegible] [illegible] Im Stadttheater [illegible] [illegible] Schiller [illegible] [illegible] Hamburg [illegible] Theater [illegible] classischen Stücken [illegible] Vorstellung vollkommen leer.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur Wilhelm Wotser in Leipzig.
Verleger J Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 15 Ngr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 30. November 1870. | Nr. 48. | V. Jahrgang

Ueber Rossini's Leben und Werke.

(Fortsetzung.)

Das Eigenthümliche der Opern Rossini's besteht darin, dass in denselben alles klar ist. Diese Klarheit gewährt nicht blos Genuss, sie herrscht wie die Sonne im Weltall. Alfieri [illegible] diese Einmalige jene Compositionen, welche an die Stelle der Inspiration die Gefühlsmanier setzen, oder die Entfaltung der Mittel an die der Kunst, wo eben die Mittel zu verbergen wären; jene wahre Dunkelheit für Tiefe halten und sich überreden, die Abspannung, die sie uns verursachen, sei der entscheidende Beweis ihrer Originalität. Rossini war, um klar zu sein, nicht [illegible]; er war sogar ein Neuerer. Selbst seine Feinde gestehen ihm zu, dass er neue Formen erfunden hat, dass ein Gesangsbrauch aus Freiheit verdrängte; die Herrschaft bisher unbekannte Durchführung, die Instrumentation einer Bedeutsamkeit, die nach ihm nicht überboten werden konnte. Er hat die abgebrauchtesten Formeln verjüngt, selbst den Cadenzen eine eigene sinnliche Wendung gegeben, jeder ausdrucklosen Combination den Siegel aufgedrückt und die grosse Rossinische Familie gegründet, [illegible] der man mehr entlehnte, als man ihr Ausstellungen machen konnte. Da aber auch die schönsten Eigenschaften an Glanz verlieren, wenn sie nicht in volles Licht gesetzt werden, so ist gerade das Licht in gleicher Weise ausgebreitet über alles was Rossini geschrieben hat. Paul Veronese vergleichbar, der nichts zurückstellt, keine Zugehörung im Schatten lässt und alle seine Gestalten für das helle Tageslicht malt, stellt Rossini seine Umrisse mit Bestimmtheit hin; seine Töne erscheinen in voller Frische, weil alle seine Entwürfe [illegible] sind. An diesen Reiz schliesst sich der Schwung des Rhythmus. Wenn das Licht [illegible] das Wesentliche der Werke Rossini's und die Melodie deren Form ist, so ist der Rhythmus ihr Leben. Der Rhythmus ist es, durch den sich die Leidenschaften äussern, die Sehnsucht der Liebe oder der Ausbruch der Freude, der Erguss des Zornes ebenso wie die Beängstigung des Schreckens. Der Rhythmus ist es, der den Herzensruf der Verzweiflung, des Ungestümes ausdrückt, oder das Gebet, die Verehrung, die Leichenfeier andeutet. Abwechselnd wird er streng, streitig, ruhig, [illegible] er führt zum Tempel oder zum Gefechte, zum Throne oder zum Schaffott, er folgt dem Drama und verkündet jede Wendung desselben. Kein anderer wie Rossini hat so mannigfaltige und ergreifende Rhythmen erfunden, die sich den Situationen anschmiegen oder die Entwicklung herbeiführen. Aber um den Anforderungen der Scene Rechnung zu tragen, unterbricht Rossini nicht die Einheit durch Verfolgung des Details, er opfert nicht dem Effect den Gesang, den kleinen Effecten. Indem er seinen Stücken ein angemessenes Leben einhaucht, verliert er nie die grossen Linien aus dem Auge und hält die architektonische Ordnung aufrecht.

Auch seine Zeitgenossen waren bezaubert von der Gewalt seiner Rhythmen. Das Genie ist zu persönlich um eine Schule zu bilden; allein wenn Rossini auch keine Schüler hatte, so fand er doch Nachahmer. Unter den Deutschen war deren berühmtester Meyerbeer, unter den Franzosen mögen, nachdem sie bereits todt sind, Herold und Adam genannt werden. Was die Italiener anbelangt, so wurden alle von ihm hingezogen, selbst jene, welche Zingarelli am Conservatorium vor dem Zauber zu schützen [illegible] hat. Bellini, die Brüder Ricci, Mercadante, die Uebrigen: Paccini, Carafa, Donizetti, Verdi rechneten sich ihre geistige Verwandtschaft mit Rossini zum Ruhme an. Was aber diese Meister vor Allem von ihm angenommen haben, das sind seine Rhythmen. Sie konnten dem Reize nicht widerstehen, die von ihm erfundenen schönen Formen nach ihrer Weise mit Erz oder — Thon auszufüllen. In dem Umkreise der Typen, welche er geschaffen, [illegible] ten sie die Wiederholungen und Variationen, ohne zu beachten, dass das Zuviel Ueberdrüssigung erzeugen und Aufschwung in Uebertreibung ausarten musste. So war früher die florentinische Schule in die Fussstapfen Michel Angelo's gedrängt worden und hat sich darin erschöpft.

Während sich aber die Künstler Rossini's Ueberlegenheit unterwarfen, schien sich vermöge eines eigenthümlichen Widerspruchs das Publikum demselben zu entziehen, als ob 11 Jahre des Erfolges seine Anhänger ermüdet hätten. Die Neapolitaner pfiffen »Donna del lago« aus, die Römer wiesen »Matilde von Shabran« zurück, die Venetianer nahmen »Semiramide« mit einer an Langeweile grenzenden Kälte auf. Die instrumentalen Neuerungen, die Ausdehnung der Formen, der gehobene Stil, der das letztere Werk charakterisirt, führten dahin, Rossini als einen Deutschen zu behandeln; so war der alte Fluch seines Lehrers, des Pater Mattei. Selbst die Pracht der Stimmführung konnte in den Augen der Parteien die Wichtigkeit und Schönheit des Orchesters nicht aufwiegen; alles, was symphonisch klang, sollte nach ihrer Ansicht über die Alpen verwiesen werden. Vielleicht mochte man auch dem Componisten zürnen, dass er für die Bühne in Wien gearbeitet und seine »Zelmira« vor den Oesterreichern hatte erscheinen lassen. Von da an war die Scheidung zwischen Rossini und Italien vollzogen. Nachdem er von 1810 bis 1823 mehr als 30 Opern geschaffen hatte, verzichtete er plötzlich darauf, fernerhin in der Sprache zu componiren, die an sich schon Gesang

ist. War es eine Art von Eifersucht, und ärgerte er sich, dass das Publikum ihm nicht weiter folgen würde? War es Entmuthigung und fühlte er seine Quelle versiegen? War es Ehrgeiz und hatte er das Vorgefühl einer noch höheren Bestimmung?

Es ist eine schwierige Sache, nach Ablauf eines halben Jahrhunderts die Beweggründe des menschlichen Herzens zu erforschen. Rossini selbst hätte wohl nur mit Mühe die Gründe auseinandersetzen können, welche ihn bestimmten. Sein Leben wurde mehr durch die Eingebung des Augenblicks als durch festen Willen gelenkt. Er benutzte die Gelegenheiten, aber er schuf sie nicht. Er überliess sich dem Zufall, ohne ihm Gewalt anzuthun, welcher aber seiner Sorglosigkeit besser zu statten kam, als ein künstlich ausgedachter Plan. In Folge der Abkühlung der Italiener verlässt er Italien. Sein Director Barbaja will ihn nach Wien führen, er bereitet »Zelmira« für Wien vor. Fürst Metternich ruft ihn nach Verona, er begiebt sich dahin, wo seine Cantaten die Congress-Festlichkeiten schmücken. Ein Engagement in London wird ihm angeboten, er bricht nach London auf, um dort das Gedicht »die Tochter der Luft« in Musik zu setzen. Der [illegible] löst den Contract, er überlässt sich der Gunst der englischen Aristokratie und 50 Concerte bereichern ihn mehr als alle seine Meisterwerke. Der Hausminister des Königs von Frankreich schlägt ihm einen Contract vor, er kehrt nach Paris zurück, um die italienische Oper zu dirigiren. Die glänzendsten Bedingungen machen ihm an unsere erste lyrische Bühne, er schlägt ein und macht sich anheischig, in 10 Jahren fünf französische Opern zu liefern.

In dieser Reihenfolge von Umständen ist die Verkettung eine rein zufällige, die persönliche Diplomatie Rossini's hat dabei nur wenig im Spiel, der Zauber seines Namens thut Alles. Aber indem er sich in Paris festsetzt, kommt sein Glücksstern wieder zum Durchbruche. Paris, nachdem es sich gegen ihn gesträubt hatte, wünscht ihn wieder leidenschaftlich herbei, und die Akademie der schönen Künste, indem sie ihn 1823 zu einem ihrer nicht einheimischen Mitglieder ernannte, ist der öffentlichen Meinung nur etwas voraus gegangen. Rossini ergiebt sich einer Anziehungskraft, die sein Genius einem französischen machen musste. Dennoch aber mit seinem vollkommen berechtigten Stolze auf dem geistigen Entwicklungsgange seines Lebens bisher unbekanntes Gefühl entgegen: dieses Gefühl war die Furcht.

Seit einem Jahrhundert nennt sich Paris die Hauptstadt der Künste, gewiss nicht mit Unrecht, ist dies begründet in Anbetracht der dramatischen Musik. Paris ist der Mittelpunkt, auf den die fremden Componisten ihre Hoffnungen richten und von dem sie die Weihe ihres Ruhmes erwarten. Gluck und Piccini sind gekommen, um hier ihren Kampf auszufechten. Sahen Sacchini, Salieri haben hier sich selbst übertroffen. Spontini, Paer, Cherubini, Carafa haben hier ein Vaterland gefunden. Rossini und Meyerbeer konnten ihre erfolgreichsten Werke nur für Paris entwerfen. Verdi und Wagner träumten oder träumen noch von der Eroberung unserer Bühne, selbst Mozart hat nicht ein einmal vergebens um Paris geworben. Am 12 August 1782 schrieb er an seinen Vater:

»es ist traurig eingestehen zu müssen, dass Deutschland nicht für seine Kinder sorgt, wenn Gluck ein grosser »Mann geworden ist, so dankt er es den Franzosen. Mein »Plan ist nach Paris zu reisen und ich habe bereits darüber an Herrn Legros geschrieben«

Wenn Mozart sich für die französische Oper entschieden hätte, wer wagt zu behaupten, ob er nicht selbst den »Don Juan« übertroffen und wenn vielleicht auch keine hervorragenderen Schönheiten doch noch viel Grossartigeren zu Stande gebracht hätte?

Das Vorrecht, die Künstler zu inspiriren, verdankt Paris der Beschaffenheit seines Gedichts, der Vortrefflichkeit seiner Darsteller, der Grossartigkeit seiner Aufführungen, vor Allem aber der Strenge des Publikums und dem durchdringenden Scharfblicke seiner [illegible] Beurtheilungen. Beim unsere Schule zwischen der italienischen und der deutschen das Gleichgewicht hält, scheint sie die Oberhand zu gewinnen. Der Gegensatz von Symphonik und Gesang ist durch den französischen Geist gemildert, dieser gleicht sich bei ihm aus. Er verlangt vor allem eine Gleichmässigkeit des Genusses, welche seine eigene Musik [illegible] den guten Geschmack, die [illegible] Bedeutung, das richtige Verhältniss, die Nothwendigkeit der Einheit zu haben gestellt hatten, so zwar, dass der Anschauungsfähigkeit unserer geistreichen Gesang als Nahrung eine gleiche Aufnahmsfähigkeit zur Seite steht. So entfaltete sich einst in Athen die höchste Blüthe vom Geschmack. Athen vereinigte in sich das vollmächtigere und [illegible] Genie der Dorier mit dem [illegible] der Ionier. Athen zog die hervorragenden Männer des einen wie des anderen Stammes an sich, schliff sie ab, hob sie über sich selbst empor und durchdrang sie mit attischem Geiste.

In dem Augenblicke, als Rossini an den Ufern der Seine [illegible] trat, fühlte er die Grösse der Gefahr. Er musste die Sprache und die Methode wechseln und mit einem Versuche beginnen, seinen ganzen Ruhm auf das Spiel setzen. Er unterzog sich dieser Probe und begann sich umzubilden. Er, der bis jetzt spielend geschrieben hatte, wandte sich nun zum Nachdenken, zur Sammlung und zu [illegible] Betrachtung der Selbstkritik. Das leichtfertige Talent, dessen Arbeit gewissermassen nur ein freies [illegible] von den Jahreszeiten [illegible] Wachsthum gewesen, erscheint nun [illegible] Gange des Schaffens. Der Liebling, den die Muse unter Gesang und Lächeln gewiegt hatte, stieg zur Bange herab, verlegte sich in voller Reife auf das Lernen, suchte den Umgang von Sachverständigen und strebte mehr nach der Anerkennung der Musiker und der Kunst als nach [illegible] Beifall, wodurch es ihm endlich gelang, der Welt einen weit höheren als den bisher bewunderten Typus herzustellen. Frankreich, das allein im Stande war, ihn so zu begeistern, darf stolz sein auf diese Auszeichnung, die auch mit der Erwartung [illegible] ihm aufsteht. Wohl ist dies ein bezeichnendes Schauspiel und [illegible] Moment in der Laufbahn des Künstlers. Rossini voll Bedingungen arbeitet mit Klugheit voran, er stellt sich unterwürfig vor die Kritik zu entwaffnen, er ist mit eigenen Mitteln gerüstet als die Pariser selbst. Er versucht die Componisten durch Rücksicht, die Sänger durch Gefälligkeit und Aufführung seiner Werke, die Welt der Vornehmen durch gefällige [illegible], das Publikum durch seine Bonmots. Zu gleicher Zeit versucht er sich auf die Hilfstruppen, er veranlasst an der Oper das Engagement von Sängern, die er auf dem italienischen Theater [illegible] hatte, er überzeugt die berühmten Darsteller davon, dass der Recitativ keineswegs die ganze Musik enthalten, dass der Gesangskunst wohl gelehrt zu werden verdient, und bringt ihnen allmälig seine Methode bei. Er bereitet sich selbst vor, er eignet sich eine gründliche Kenntniss unserer Sprache, ihrer Prosodie und Feinheiten an. Er beobachtet unsere Bühne und dringt in die Werke Glucks ein, ohne jene Componisten zu vernachlässigen, welche ihm nachgefolgt sind. Er sucht seine Manier nach dem französischen Geschmacke einzurichten, sowohl um demselben zu [illegible] dem Sinne zu schmeicheln, als auch in edelster Weise zu genügen. Seine bewunderungswürdige Einsicht sagt ihm, dass wenn ihm auch die Natur grossentheils jene Eigenschaften bescheert hat, welche Frankreich hoch hält, die Klarheit, den [illegible], die Einheit der Composition, das Geheimniss der Proportion, das Geistvolle in den kleinsten Einzelheiten, doch auch die Richtigkeit der Declamation, die Gedrängtheit des Stils, die Beachtung des dramatischen

Schicklichste das gemessene Streben nach dem Erhabenen aufwendig und um den Landen wenn Rossini und Cornelio würdig zu erscheinen.

Dieser Cursus dauerte acht Jahre. Jedes Jahr war fast einem Versuche bezeichnet, indem Rossini entweder stufenweise vorwärts zu schreiten oder das Auditorium, auf das er noch nicht völlig vertraute, umzubilden suchte. Zuerst schrieb er eine Gelegenheits-Oper — eine Improvisation, welche man deshalb nicht strenge beurtheilen darf. »Die Reise nach Rheims« wurde 1825 bei den Italienern zur Feier der Krönung Karls X. aufgeführt. Dieses Impromptu ist aber doch mit so vieler Sorgfalt geschrieben, dass es fast gänzlich in die Partitur des »Graf Ory« überging. Hierauf kam die Oper »Die Belagerung von Korinth« folgen, die als eine Uebersetzung des italienischen »Mahomet« nicht die Geltung eines Versuches darbot, wobei die Verantwortlichkeit für die Fehler den Unternehmern zur Last fallen konnte. Ruhig in seiner Zurückhaltung ausharrend, hat Rossini doch mehr gethan, als das Werk blos aufzufrischen. Er strich mehrere Stücke, fügte 13 neue hinzu, beseitigte die [illegible], dehnte die Recitative aus, verstärkte ihren Ausdruck, componirte für jeden Act einen Schlusschor und erfand die Scene der Fahnenweihe, die als ein classisches Muster dasteht.

Der Erfolg war ungeheuer; und doch beschloss Rossini eine dritte Probe zu machen. Er wählte hierzu der grösseren Mannigfaltigkeit wegen das Oratorium »Moses«, welches sechs Jahre früher in Neapel Beifall gefunden hatte und auch dem Inhalte des Textes für eine grosse Bühne sich eignete. Ein edel angelegter Plan, die glücklichsten harmonischen Combinationen, belebt durch melodische Erfindung, lyrische Grossartigkeit ausgeprägt in der Wucht des Rhythmus — alles wirkte zusammen, um den zaubrischen »Moses« zu einem Werke emporzuheben, das ein Princip verherrlichte. Selbst Rossini's Gegner erklärten sich für besiegt; der Bewunderung war nicht zu begegnen. Die Schule des Gesanges war fortan die Gebieterin der Oper.

Durch zwei Triumphe, eines Verständnisses der Prosodie und der Declamation gefangt, scheute sich Rossini nicht länger, an die Schwierigkeiten eines Original-Gedichtes heranzutreten. Er wählte die komische Gattung, die ihm von der Spiel seiner Jugend zuliebte, und die ebensowohl die gallische Schalkheit für sich gewinnen, als auch in eine neue Form hineingiessen sollte. Das gesprochene Wort, überklingend für das Ohr, hatte sowohl in der Prosa als im Gesang die glänzendsten Schöpfungen unserer Schule auf die Bühnen zweiten Ranges zurückgedrängt. Rossini führte siegreich in die Oper das Lustspiel und sogar das Vaudeville ein. Seiner Mission als Neuerer getreu, eröffnete er eine Bahn, auf der ihm mehr als ein Meister folgte, zuerst Auber, eine Bahn, die sich nicht bestreitbar alle mit Entschlossenheit einschlagen sollten. »Graf Ory« ist für die französische Musik dasselbe wie der »Barbier« für die italienische: ein Meisterstück und ein Typus. Man kann ihn mit jenen florentiner Schmuckkästchen vergleichen, bei denen der Schimmer der Steine nur durch die Schönheit des Emails und die wundervolle Ciselirung übertroffen wird. Alles funkelt darin von Geist und ist zugleich mit dem einer grossen Fülle gesammelten Reichthums behandelt. Was uns aber am meisten gewinnt, ist die Rücksicht und Achtung, welche der Componist dem Publicum zuwandte. In diese so leichtfertigen, nur mit Geist erfüllten Fabel eingekommenen Stücke verhüllt er alle zweideutigen Situationen, selbst die Trunkenheit mit einem Schleier von Eleganz und discreter Anmuth; die plumpen italienischen Scherze räumen das Feld den guten Manieren, das Lachen verbündet sich mit der Feinheit; es scheint, als ob Rossini durch dieses Wunder von Grazie und durch diesen Muthe der Urbanität unsere Gastfreundschaft habe rechtfertigen und uns zeigen wollen, wie sehr er Franzose geworden sei. (Schluss folgt.)

Die Rose vom Libanon.

Oper von Joseph Huber

(Schluss.)

Die zweite Hälfte des mittleren Actes spielt in der »Wüste«, wo es den Flüchtigen endlich gelungen scheint, in eine Oase zu flüchten, denn der Poet setzt eine »Landschaft voll lieblichkeit Ruhe« voraus hin. Eine Landschaft kann unter Umständen lieblich sein, aber dass die Ruhe lieblich sei, ist noch neu. Mejo wird von abergläubischer Angst erfasst, die in ihrem Singsang mitunter ein paar versöhnliche Accorde zu Wege bringen, im Ganzen aber nur den bisherigen Weg würdig fortsetzen, wie es schon aus den beiden vorletzten Takten

gig lischer Abend Stil sig keit

zu ersehen ist. Dem Componisten mag so etwas von einem melancholischen Stimmungsbilde vorgeschwebt haben; aber soll der Hörer eine Ahnung oder gar einen vollen musikalischen Genuss davon empfangen, so muss der Musiker zunächst den Rock des Reformators ausziehen, welchen Herr Lehmann ihm angezwängt hat; denn erst dann kann er überhaupt die Fähigkeit erlangen, von Natur und Kunst zu lernen. Die Unterredung zwischen Mejo, dem Fürsten und dem Feldherrn nimmt nun wieder ihren Anfang. Oben sagten wir, man könne diesen chromatischen Bandwurm kein Recitativ mehr nennen. Nun müssen wir hinzusetzen, dass eigentlich auch von einer Unterredung nicht die Rede sein kann; es ist nichts als ein Nacheinanderdarlegen von je Zweien; ein eigentlicher Dialog und namentlich eine lebendige Betheiligung mehrerer Personen kommt niemals zu Stande. Vielleicht geht es ganz ohne Begleitung, namentlich beim Auftreten Leben des »Figaro«, welche das »Du hattest Feld schicke« auch sehr auszuführen ist, nun an herbei ausgelassen, leser-vollen, wie Figaro zeigt:

Da steht der Feind, durch dessen Groll mein junges —

Das singt Abdul ganz »noch im Hintergrunde«, also sind die falschen Töne ungefährlich. Könnte man dies doch von allen sagen! Die Art, wie besagter »Feind« (es ist dies der »Fürst«, seiner künftiger Schwiegervater) dem »Feldherrn« plötzlich geneigter wird, gehört wieder in die Papperiode; denn es ist kein wirkliches Motiv da, welches eine solche Wendung hervorrufen könnte, weil Abdul von Anfang an gesagt hat, was er jetzt sagt. Aber Herr Lehmann muss doch mit seinem Spiel zu Ende; also müssen die Figuren sich schon bequemen, zumal das Gegentheil von dem zu thun, was sie bisher gethan haben. Auf diese Weise befriedigt er also die schönsten Forderungen des Aristoteles. Der »Fürst« spricht hier ... zu Abdul:

Wohl seh' ich dich: dir blüh die Kraft, um schöne

das Vergangne in Jugendrausch, mit Leicht schaft ver-

gel te das Vergangne! Du warfest

ab das stol ze Zü ge du stehst bu schämt —

und man kann sich denken welchen erschütternden Eindruck dies auf den Feldherrn machen muss. Aber genug von diesem fürchterlichen Musik-Poetern auf! Nur um von Allem ein Beispiel zu geben theilen wir auch noch die letzten Noten des muthigen Abdel mit, denn sie gehoren zu dem, was in dieser Oper noch am meisten musikalisch zusammen hängt, aber ohne deshalb schon wie daraus dass es Sinn und Kunst überhaupt nichts Zusammenhängendes in demselben zu finden ist

Ent flam me du mich hoh-en Macht, des

Menschen ur an der hat tet; laa

in Ge füh ren mich nicht wan ken noch

(immer mit voller Stimme und viel [?] Ausdruck:)

schwanken auf der gra den Bahn, lass

mich in Tha ten und Ge dan-ken die

Pfa de schrei ten (?) und | ra —

ich wohl tsma Al [illegible] les (Ewig?) ewig.)

Der Herr Poet lässt ihn »himmelan« ziehen, statt auf den Kampfplatz, wegen des Reimes mit den »graden Bahn«. Also himmelan würde die Bahn doch sehr schräg gehen müssen, wo aus diesem dann er senkrecht in die Höhe stiege, was aber weder durch Hrn. Lohmann's Poesie noch durch Hrn. Huber's Musik bewirkt worden kann, sondern lediglich, wie Dr. Mises in seinem Vom Paradoxon bewiesen hat, mit Hülfe der Hegel'schen Philosophie möglich wäre.

Unmittelbar, nachdem er hinausgelaufen ist, kommt Anand den Eroberer pfänd mit von Maja und und findet ihre Hand wie Alpenschnee. Sie ruft nicht etwa ihren Abdel, der soeben Anand im [illegible] aus Hülfe, sondern setzt dem Eroberer ganz friedlich auseinander, warum es ihm nie gelingen werde, sie zu [illegible], und als sie ihre Stimme mehr und mehr erhebt, zuletzt sogar mit einem lang ausgehaltenen [illegible] Tone eben auf A von demnoch Selbstsucht [illegible] ewig armer Sclave, ewig arm's — ist er um seine Fassung geschehen, alles sind verloren, wehe mir! Auch eine schöne Zeit ist verloren, denn dies hat wieder dreissig Seiten lang gedauert. Darauf fällt indess auch der Vorhang rasch. Es ist eine Puppenkomödie, aber eine ernsthafte, mit einer starken Schattierung ins Traurige.

Der dritte Act ist der letzte. Das Publikum pflegt sich die dritten Acte nach Belieben abzukürzen. Wir wollen wie dasselbe thun, schon aus Erkenntlichkeit dafür, dass der Leser uns so lange durch dieses Kunstgestrüpp gefolgt ist. Der Eroberer hat nun, wie sich etwas ernst lässt, kaum Lust mehr zu siegen, die »milden Zügen« des »Lone des Lohnens« möchte er auch verschwelgen. Was die Möglichkeit solcher Verschmelzung betrifft, das sei geboten, auch die Person, wie allenthalben, hat im Inhalt und vom des Ende mitternacht ganz Dunkel. Ein dunnes Stück der Seele wir durchbebete uns jetzt zu erklären. Ohne Anklagung, versinken wir mit Noth, wenn vom Pfeil getroffen sucht meine Seele die zu Füssen schon, — wir verstehen es zwar eigentlich nicht, aber weil die Schönheit des Satzes so gross ist, erlauben wir uns diese auch ohne eine genügende Fassungskraft für das Wortverständniss. Der Musiker hat hier dem Poeten wieder herrlich unter die Arme gegriffen und es so vortrefflich hier dargestellt, dass es gerade die Seele ist, welche ihr zu Füssen zappelt, man sehe sich nur einmal Singstimme nebst Begleitung genau an

getroffen, sucht meine See le dir zu Füs sen schon.

Maysuna kommt und geht nach wieder, der »Eroberer« aber bleibt immer auf den Brettern. Das Schicksal soll nun kommen, aber leise »die Krieger« einstimmig über die Bühne daherhand »Der Feind ist nah — Verrath ist wach« (zusammen acht Takte lang unausschliesslich im verminderten Septimen) und nachdem Anand sehr Seiten lang welter gezogen, aber mein »letzte Stütze ist gebrochen, Thron und Macht und Reich dahin«. Gesehen hat man vom Feind so wenig, wie vom Verrath, man hat überhaupt nichts gesehen als die bekannten fünf »Figuren«, welche mit entsetzlicher Beharrlichkeit auf der Bühne sich ausgesetzt haben. Namentlich unser »Eroberer« ist durch nichts in der Welt von den Brettern zu bringen, was den muthigen Kriegen ihm noch anschreien, sein Wortschwall ist nicht zu stopfen, sein Schwert nicht heraus zu bringen. Je »Thron und Macht und Reich dahin«, sagt er selber, weil das Eine, das sie halte [?], weil der Seele Kraft geraubt! Wie errungen, so zersprungen«. Sagt er alles selbst! Herr Lohmann braucht also niemand, um die Moral aus der Geschichte zu ziehen und den Epilog zu machen, seine Figuren thun dies selbst, bevor sie sich umbringen. Daran hat der alte Aristoteles freilich nicht gedacht

Was bis zum Schlusse noch weiter vorkommt, besteht namentlich in einem Dialog zwischen Maja und dem Eroberer. Wir lassen dies unberührt, denn er ist zum Theil von einer solchen Geschmacklosigkeit, dass es schwer hält sein bischen Humor dabei zu bewahren. Die Eitelkeit und Verderblichkeit alles äusserlichen Schönen, Ertragens, Strebens mit Umgehung seelischen Kunstlebens und Ent-

heitsamkeit wird endlich dadurch bei Seite geschafft, dass Meyvon zuerst ihren Erobereo und darauf sich selber ersticht. Ins Narrenhaus sollte man sie stecken, jetzt komme aber vielmehr sagen, sie haben sich durch ihren Tod aus demselben befreit, da diese ganze dramat ge Spiel nichts ist als eine einzige Narrenbude.

Das Chaos ist auch etwas werth, nur muss es mit Consequenz entwirren. Solches ist hier geschehen, und wir glauben (bei allem Respect vor dem Talente unseres Nachbarn Im Musikalisch Wöchentlichen), dass nur deutsche Kunstpedanten an einer solchen Leistung betheiligt waren. Es liegt etwas Erhebendes in dem Gedanken, das Aeusserste schon erreicht zu haben. Der Dichter hat jeden einzigen noch möglichen Fortschritt zwar in seiner eigenen »Einführung« des Einzsatzes angegeben, weil wir aber schon oben die Möglichkeit, wie die handelnden Personen unverletzt über die Zwischenacte hinweg kommen können, auf eine durchaus philosophische Weise demonstrirt haben, so hoffen wir, er werde den angedrohten Fortschritt nicht machen. Und hiermit verlassen wir Herrn Peter Lohmann um dem Tonsetzer noch ein Wort zu widmen.

Ueber seine Chöre und einstimmigen Sangweisen brauchen wir nicht zu sprechen, denn der Leser hat genug davon gekostet. Ein Duett, Trio, Quartett oder überhaupt irgend ein Zusammensingen mehrerer Personen kommt in der ganzen Oper nicht vor; die bescheidensten Opern des alten Zuschnitts, auch die allerärmsten, haben, hatten also mehr harmonischen Gesang, als dieser sich aufspielende neueste Fortschritt. In einer Kunstform, wie der nun welche zu wollen, ist hier überhaupt nichts ausgesprochen. Vorgeblich soll dies die Consequenz eines neuen Princips sein, und da macht uns die Entdeckung Freude, dass es weiter nichts ist, als die Unfähigkeit der musikalischen Gestaltung. Herr Huber vermag überhaupt nicht kunstmässig Musik zu setzen, weder für Gesang noch für Instrumente, keinen einzigen Zweig der Kunst hat er in seiner Gewalt, an keiner einzigen Stelle steht er auf musikalischem Boden. Gemeingültig geführt durch das durchcomponirte formlose Lied in unförmlicher Gestaltung, ausgegangen in dem Dunstkreise der instrumentalen Stimmenmusik im Geschmacke verdorben und im Geiste benebelt durch die Zukunftsopern, möchte es allerdings der passendste musikalische Satz sein, welchen Herr Peter Lohmann für seine Reformen nöthig hat. Ob sich einmal so viel von gesunder musikalischer Kraft in ihm entwickelt, dass er diesem künstlerisch erniedrigenden Verhältnisse inne wird und sich davon befreit, müssen wir abwarten.

Hiermit sei es denn genug! Eine Frage noch schwebt auf des Lesers Lippen: »Wenn das Werk so elend ist, warum die ausführliche Besprechung?« — Wohl, ich, käme es auf die individuelle Bedeutung des Werkes an, so hätten wir demselben viel zu viel Ehre erwiesen. Die »Rose vom Libanon« ist ein todtgeborenes Opus und steht als solches gewissermassen ausserhalb der Kritik. Wir haben es hier lediglich deshalb benutzt, um an diesem Kunst-Cadaver die organischen Fehler der Gattung nachzuweisen. Diese Gattung ist die Oper Wagner's und was daran I… gebunden hängt. Chr.

Ein altes Kriegslied der neutralen Schweiz für verschiedene Gelegenheiten

Bei David Bürkli in Zürich erschienen im J. 1768 »Schweizerische Volkslieder mit Melodien« 40 an der Zahl. Nummer 47 ist ein »Abschiedslied bey der Abreise eines Schweizers in fremden Kriegsdiensten« und ganz gemüthlich passt es auch auf die Reisläuferei, welchen nach Frankreich, als auch auf ein solches, welches nach Holland zieht. Die friedliche Schweiz hat bekanntlich das alte Landsknechtswesen am längsten fortgesetzt; man dichtete aber Vieles sein, dass meines Zeit sogar »Volkslieder« dieses gewinnungslosen Kriegshandwerk feierten und von Kaiser und Söldnerthum reimten und sangen. Das »Abschiedslied« ist hierin einzig.

Mit Muth.

Sopr. Alt

Ten. Bass

Zeuch Bruder-herz! ins Gel-derland / Zeuch in Hol-land | Zum Schutz, am Ri-sen-Feld; Wie Schweizer halt da Tap-fer stand Und sey wie nur ein Held, Und sey wie nur ein Held.

Zeuch fort! Beschütze, so Helfe warm,
Vom Feind ihr Schönd Land.
Zerschmettre ihn mit Heldenarm,
Und Feigheit sey die Schand.

Zertritt den Feind, den Tod acht schnell!
Ging oder Glück, da Kiem
Von Helden Könnte, mit Ruhm umhüllt,
Dein Haubt, so wie dein Helm.

Zeuch fort, und fühl dich rot weinerlich!
Als Sinn glüh in der Brust,
Tod in der Hand! Nie Zaubere dich
Vorsätzlich weiche Lust!

Sonst treffe dich der Schweizerbann,
Geflog Heldt ist Hand darauf sin!
Zu gle Kämmen, so wie wirs gethan
Dass auch noch Schweizer seyn. Lübl.

„Israel's Heimkehr aus Babylon",

Oratorium von J. R. Schachner

Aufgeführt in Augsburg am 19. und 22. October

[illegible]

mit [illegible] Auffassung [illegible] Scherzo [illegible] Beifall. Er trägt durch diese Zeilen [illegible] Deutschland [illegible] überall [illegible] gefördert werden.

S

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** (Joachim's Quartettsoiréen.) [illegible] Herr Professor Joachim mit den Herren [illegible] de Ahna und W. Müller [illegible] Singakademie [illegible] Quartettsoiréen [illegible] Concert [illegible] Quartett [illegible] Quartett von Beethoven.

* **Berlin.** (Singakademie.) [illegible] Requiem [illegible] Chorus [illegible]

* **Köln.** [illegible] Zum Besten der National-Invaliden-Stiftung [illegible] Concert [illegible] Mozart [illegible] Requiem [illegible] Brahms [illegible] Präcision der [illegible] Aufführung erklärt.

* **Wien.** Am 11. Nov. [illegible] Singakademie [illegible] Händel [illegible] Wiener Presse [illegible]

* **Wien.** [illegible] Wacht am Rhein [illegible] Karl Wilhelm [illegible] Lorbeerkranz [illegible] Bouquet [illegible] Sänger [illegible]

* **Hamburg.** [illegible] philharmonischen Gesellschaft [illegible] Symphonie [illegible] Haydn [illegible] Mendelssohn [illegible] Schumann [illegible] Orchesters [illegible] Theodor [illegible] Shakespeare [illegible] Kapellmeister [illegible]

ANZEIGER.

[897] Im Verlage von **Robert Seitz** in Leipzig und Weimar erschienen soeben

Werke für Pianoforte.

Behr, Franz, Op. 227. „Schön blau ist die See“. Sizyrisches Volkslied für Pianoforte übertragen. Pr. 10 Ngr.
— Op. 227. In Tamarai [illegible] Mélodie expressive pour Piano. Pr. 12½ Ngr.
Damm, Friedr., Op. 21. Reiter-Fantasie für Pianoforte. Pr. 10 Ngr.
Deurer, Ernst, Op. 2. Deutscher Triumph-Marsch für Pianoforte. Pr. 7½ Ngr.
Jungmann, Albert, Op. 228. Nachtgedanken. Melodie von Joseph Zahn [illegible]. Transcription für Pianoforte. Pr. 10 Ngr.
Loeschhorn, A., Op. 97. Jugend-Träume. Clavierstück. Pr. 10 Ngr.
Raff, Joachim, Op. 177. Valse brillante pour Piano. Pr. 22½ Ngr.
— Op. 177 No. 1. Gavotte pour Piano. Pr. 17½ Ngr.
— Op. 157 Nr. 2. La Fileuse. Etude p. Piano. 17½ Ngr.

---

[898] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fidelio.

Oper in zwei Acten

von

L. van Beethoven.

Vollständiger Clavierauszug

bearbeitet von

G. D. Otten.

Mit den Ouverturen in E dur und C dur

zu vier Händen.

Deutscher und französischer Text.

Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.

In Halbfranz mit Lederecken Pr. 15 Thlr. — In feinstem Leder Pr. 18 Thlr.

Das Werk enthält nachstehende Beilagen:

1. Beethoven's Portrait, in Kupfer gestochen von G. Gonzenbach.
2. Vier bildliche Darstellungen, gezeichnet von M. v. Schwind, in Kupfer gestochen von H. Merz und G. Gonzenbach, nämlich: Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Letzten Abnahme.
3. „An Beethoven“. Gedicht von Paul Heyse.
4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von Beethoven's Handschrift.
5. Das vollständige Buch der Oper, [illegible] Ausgabe für Scenerie [illegible] (Deutsch und französisch).
6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

Die Zeichnung der prachtvollen und reich vergoldeten Einbanddecke ist von F. A. Baumgarten in Leipzig.

[illegible] für Stich und Druck von Seiten der [illegible] Officin [illegible] das Werk [illegible] Theil [illegible] wirklichen Pracht-Ausgabe zu machen.

---

[899] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Henri Fissot.

		Thlr.	Ngr.
Op. 3.	12 Préludes pour Piano	—	22½
Op. 4.	Trois Morceaux. Nocturne. Etude. Rêverie p. P.	—	25
Op. 5.	Adagio et Presto pour Piano	—	22
Op. 6.	No. 1. Fantaisie-Impromptu pour Piano	—	12½
	No. 2. Idylle pour Piano	—	10
Op. 7.	Deux Ballades pour Piano. No. 1	—	15
	No. 2	—	15
Op. 8.	Romance. Tarantelle. Allegro deciso pour Piano	—	22½
Op. 9.	Trois Morceaux p. P. Livr. 1. Mélodie. Laendler	—	12½
	Livr. 2. Caprice	—	12½
Op. 10.	Arabesques pour Piano. Livr. 1. Tricotets. Fragment Symphonique. Lied	—	20
	Livr. 2. Allegro sostenuto. Nocturne. Quasi-mode pays des lieux	—	25

Fissot's Compositionen bieten in glücklichster Weise eine ächt künstlerische Ausführung gesunder Gedanken mit leichter Ausführbarkeit. Den Stephen Heller'schen Werken geistesverwandt, werden sie überall den grössten Beifall finden und sollten auf keinem Piano fehlen.

---

[900] Im Verlage von **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschienen soeben

Musikalien-Nova Nr. 2 von 1870.

Goldstein, Franz, Op. 10. Trio in G moll für Pianoforte, Violine und Violoncell. 3 Thlr.
— Op. 13. Vier Lieder f. eine Singst. mit Begl. des Pfte. 20 Ngr.
— Op. 14. Vier Lieder f. eine Singst. mit Beg. des Pfte. 20 Ngr.
— Op. 15. Sechs Lieder und Romanzen für zwei Frauenstimmen mit [illegible]. Heft I. 27 Ngr. Heft II. 20 Ngr.
Rheinberger, Jos., Op. 30. Sieben Stücke aus der Musik zu Calderon's „Der wunderthätige Magus“. Clavierausz. zu 4 Hdn. 2 Thlr.
— Op. 31. Fünf Lieder f. gem. vierst. Chor. Partitur [illegible] Ngr.
— Op. 33. Orgelsonate für Pfte. [illegible] Ngr.
— Op. 35. Hymne [illegible] Palmsonntag [illegible] Clavierauszug zu vier Händen. 2 Thlr. [illegible] Ngr.
— Op. 38. Quartett in Es-dur für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell. 3 Thlr. 10 Ngr.
Schwalm, Rob., Op. 1. Aus der Kinderwelt. Zwölf kleine Tonbilder für Pianoforte. 20 Ngr.
Svendsen, Johan S., Op. 6. Concert in A-dur f. Violine u. Orchester. Partitur 2 Thlr. Principalst. u. Orchesterst. 3½ Thlr. Principalst. u. Clavierauszug 2½ Thlr. [illegible] 2 Thlr.
Thieriot, Ferd., Op. 21. Sechs Lieder für gemischten Chor. Heft I. 1 Thlr. Heft II. 25 Ngr.
— Op. 22. Sechs Phantasiestücke f. Pfte. [illegible] Ngr.
Weber, Otto, Op. 5. Sechs Phantasiestücke f. Pianoforte u. Violine. 2 Hefte à 1 Thlr.
Winding, Aug., Op. 10. Concert in F moll für Pianoforte und Orchester. 6 Thlr. [illegible] 1 Thlr. 20 Ngr.
— Op. 20. Quartett in D-dur f. Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell. 3 Thlr. 20 Ngr.

Vorstehende Musikalien können durch jede Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung bezogen werden.

---

[901]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Köhler, L., Op. 162. Sonaten-Studien für den Clavier-Unterricht. Heft 3. 1 Thlr.
Lieblings-Lieder. Die schönsten Melodien f. das Pianoforte mit einem Vorworte von Carl Reinecke. Drittes Heft. 1 Thlr.
Mendelssohn Bartholdy, F., Ouverturen f. Orchester. Für 2 Violinen, Viola und Violoncell bearbeitet von Friedr. Hermann. Nr. 6. Meeresstille und glückliche Fahrt. Op. 27. 1 Thlr.
7. Märchen von der schönen Melusine. Op. 32. 1 Thlr.
— Lieder und Gesänge für das Pianoforte zu 4 Händen übertragen von F. L. Schubert. 2 Thlr.
Mozart, W. A., Ouverturen (Nr. 6—9). Arrangement f. das Pianoforte zu 4 Händen. 1 Thlr.

Hierzu eine Beilage von E. W. Fritzsch in Leipzig.

Verantwortlicher Redacteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung [illegible]

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 7. December 1870. **Nr. 49.** V. Jahrgang

Inhalt: Hiller's Christnacht. — Ueber Rossini's Leben und Werke (Schluss). — Die Schlüssel im ersten Buche der vierstimmigen Motetten von Palestrina. — Die Literatur zu Beethoven's Jubiläum. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Bericht[illegible]. — Anzeiger.

Christnacht

Cantate von Aug. [illegible] Platen für Solo-Stimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte componirt von **Ferd. Hiller** Op. 79. — Für Orchester instrumentirt von **Eugen Feinald.** Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Partitur 53 Seiten Fol. Preis 2½ Thlr. (Clavier-Auszug 1 Thlr. 12½ Ngr. Orchesterstimmen complet 2½ Thlr. Solo-Singstimmen 4 7½ Ngr. Chorstimmen complet 1 Thlr.)

Das Weihnachtsfest bleibt doch das Fest aller Feste, es ist so ausgebildet [illegible] alle Künste und auch allen Seiten hin. Auch der Musik ist dasselbe [illegible] zu Nutze gekommen. Obiges Werk ist ein neuer Beweis davon.

Es zählt zu der Gattung [illegible] Hausmusik, die [illegible] nirgends besser angebracht ist, als an dem Christfeste, denn es [illegible] jedermann zu Hause und Alle, vom Kinde bis zum Greise, [illegible] was sich in der Weihnacht im grösseren Kreise bildet, [illegible] die Grenzen der Häuslichkeit. Für solche Kreise nun ist Hiller's Christnacht ein willkommenes [illegible], welches gestattet, mit mässigen Mitteln die festliche Stimmung [illegible] zum Ausdruck zu bringen.

Den Anfang macht ein [illegible] des Engels der Verkündigung »[illegible] Hirten«, welches nach einigen [illegible] Takten anhebt, ein [illegible] kurzer aber sehr [illegible] Gesang in F-dur, der [illegible] für das Werk [illegible] muss.

Das Tenorsolo eines Hirten »Was [illegible]« folgt, und auch dieses, [illegible] und doch [illegible] begleitung in den mittleren und oberen Chorlagen hübsch [illegible]. Wenn der Schluss weniger Effect macht, so liegt dies [illegible] an dem [illegible] Ausdruck [illegible] Gange, welches den [illegible] Platen [illegible] aber [illegible] Hirten weniger passend sein dürfte.

Einem [illegible] Männer-Hirtenchor »Der Engel schwebt [illegible] und [illegible] durch die Lüfte« [illegible] Frauen-Seraphim [illegible], so dass [illegible] gesungen wird. Die Kunst [illegible] sehr gross, aber alles ist [illegible] Engelchöre [illegible] die Seraphim [illegible] und die Hirten wiederholen es, worauf

V

alle zusammen mit »Die Liebe, die Liebe ist geboren« einen Satz beschliessen, der, obwohl er nicht kurz ist, doch beim Vortrage [illegible] wird empfunden werden. Die Wiedergabe der dritten Werte, in denen die Quintessenz [illegible] ausgesprochen ist, [illegible] nicht ganz. Diesmal liegt die Schuld an der Melodie [illegible] Stimmführung, denn die Melodie würde mit geringer Modification als ganz passend [illegible]. Was im Gesange ausgesprochen wird, [illegible] doch [illegible] wirksam zu nennen; dies kann aber nicht geschehen, wenn nicht von den [illegible] Mitteln [illegible] Gebrauch gemacht, also nur [illegible] Modulation und [illegible] Wirkung [illegible] Stimmen erreicht wird. Von einem Basse als Schlussgang, wie das hier gewählte

die Lie- be ward ge- bo- ren!

wird aber schwerlich jemand grossen Ausdruck erwarten.

Der Sopran-Engel singt jetzt ein Stück in G-moll »Fromme [illegible] jedes Herz [illegible]« [illegible] in der Haltung [illegible] Cantaten-Arien. Diese erste Hälfte [illegible] die zweite in B-dur, welche etwas [illegible] der Schluss zu suchen scheint [illegible]. Indess [illegible] werden, dass die letzten Takte bei [illegible] Vortrage sehr wirksam sein dürften.

In einem vierstimmigen Männerchore »Preis dem Geborenen« besingen die Hirten bei [illegible] den Engel und das [illegible]. Der Text ist [illegible], was den Aufschwunge der Musik [illegible] ist, [illegible] wenn Hirten sagt: Christus [illegible] krystallenen Himmels [illegible] bringe uns [illegible] Moose! Der Gesang ist einfach [illegible] Rhythmus [illegible] getroffen [illegible] Allegro so zu

Preis dem Ge- bo- re- nen, brin- gen wir dar —

[illegible] wir den Sänger namentlich den Chor loben, welcher im Stande ist, das [illegible] auch [illegible]. Man singt [illegible] deutlich

zu sein, sie erreichet doch, um sich verständlich zu machen. Ebensowenig können wir uns mit

a - wi - ges a - wi - ges Maass

befreunden, denn das ist alles Instrumental-Rhythmus. Das Prinzip des wahren Gesanges geht anders. Der erwähnte Chor zerfällt in zwei Theile, durch ein Septett der Engeln erscheint ihr lange in den Wechsel gereimt. Diese Nummer ist die am breitesten angelegte des ganzen Werkes. Das Modulieren wird wohl mit Absicht so gewählt, ... die Seraphim einer eine ganz Tonart recht gerügt in Beweglichkeit verlieben sein, was auch nicht ... ist, es will uns die Art nicht ansagen, wie der Chor nach dem Gesange des Engels aus Des-dur nach C-dur moduliert, denn diese Modulation im 5. bis 7. Takte (S. 34—35 der Partitur) ist wieder ganz instrumental, aus Claviergriffen gewonnen, in deren Fassung die Singstimmen gehen.

Die nächste Nummer leitet über in die letzte, »Vergessl der Schmerzen«, indem beginnt der Engel allein, der Chor der Seraphim tritt hinzu und die Hirten flechten ihren vorigen Lobgesang passend dazwischen, wodurch das Werk ohne unter allgemeiner Befriedigung zu Ende geführt wird.

Von dem Componisten war ursprünglich nur eine Clavierbegleitung dazu gesetzt. Herr Fetzold hat aber jetzt eine Instrumentation geliefert, durch welche die Christ-Cantate nun auch für grössere Concerte brauchbar gemacht ist. Diese Instrumentation ist als sehr gelungen zu bezeichnen.

Ueber Rossini's Leben und Werke.

(Schluss.)

Der Einfluss, welchen Frankreich auf ihn ausübte, äusserte sich in noch auffallenderer Weise im »Wilhelm Tell«; derselbe wurde am 3. August 1829 aufgeführt. Kein äusserer Sieg war mehr dem Charakter und den Gewohnheiten Rossini's zuwider. Der berühmte Italiener, ... des Landlebens wenig ... der Lampen aufgewachsen, von Kennern ... Freund des Vergnügens, strebte er wieder nach ... Kolossalen ... und fühlte er sich ... zu einem Tyrtäus oder Rouget de l'Isle in Bezug auf ... war seine erste Tugend die Kühlenheit, sein einziger Grundsatz der Hass gegen Revolutionen, sein ganzes Wissen die Erinnerung an Cimarosa, der einen ... Gesang mit ... Leben bereicht hatte. Und dennoch ist der ... Sänger ... der Maler der Natur und der Apostel der Freiheit geworden. Er wurde zum ... des Menschenrechts, er brandmarkte die Tyrannei und leitete ... Vaterlandsliebe und die Opferwilligkeit an. Die unwiderstehliche Bewegung der Geister drängte ihn dazu. Frankreich war damals der Herd der liberalen Ideen und die Hoffnung von Europa. Eine zweifache Strömung hatte sich gebildet: in der Wissenschaft wollte man die Zeitalter und alle Länder von ihrer historischen Seite wieder ins Leben rufen, in der Politik kam man auf die ... auf die 1789 proclamirten Grundsätze zurück. Die Befreiung der geknechteten Nationen, die Schaffung von Gesetzen für die ..., die Ankündigung oder Entwicklung von Verfassungen beschäftigten sowohl den ... als den Staatsmann. Es war die Zeit der ... Theorien, der ... Projecte, der Täuschungen, welche die Würde der menschlichen Seele erhöhen; es war das Jugendalter des Jahrhunderts.

Indem Rossini den »Tell« zum Vorwurfe wählte, wusste er recht gut, in welchem Grade er das französische Gefühl treffen würde; allein er wurde in seiner eigenen Schlinge gefangen. Er glaubte sich einer Macht zu bedienen, und wurde ihr Sclave; alsbald hatte sie sich seiner bemächtigt und führte ihn auf Höhen, die er noch nie erblickt hatte. In jeder Schöpfung, welche der Sehnsucht eines Volkes genügt, unterscheidet man ein doppeltes Element. Das Talent empfängt, aber die Fruchtbarkeit des Bodens macht es empfänglich; zwischen dem Meisterstück und seinem Urheber tritt die ganze Einbildungskraft vermittelnd ein. Der Aufschwung der Einbildungskraft allein würde nicht hingereicht haben, es bedurfte des Einflusses der französischen Ideen, um Rossini in den Stand zu setzen, die Revolution zu verherrlichen und für die Sache der Unabhängigkeit aufzutreten. Selbst die Luft, welche er einathmete, wandelten ihn unbewusst um; er fühlte als Künstler das, woran er als Mensch nicht dachte, und es überkam ihn, was Bossuet die göttlichen Erleuchtungen der Vernunft nennt.

Sofort staunt man nicht mehr darüber, dass er die Schweiz und ihre ... Kämpfe dargestellt hat, als ob er selbst ein Bewunderer der Natur und ein Held gewesen wäre. Mit der ... Einsicht begabt und in der Sonnenhöhe seines Talents giebt er hundertfach die Anregungen wieder, die er empfangen hat. Will er uns mit Hülfe des Orchesters in die Mitte der Alpenweiden oder der Gletscher versetzen, so erregen seine Rhythmen ... Empfindungen, seine Motive haben die Durchsichtigkeit eines Spiegels, aus dem die Natur zurückstrahlt; die Ouvertüre ist keine Symphonie, sie ist ein musikalischer Rahmen, in welchem die Landschaft erscheint, Färbung und Leben annimmt; die Töne werden zu einer ... Sprache; ... die Gewalt eines grossartigen Pinsels, das Ohr nimmt die Bilder auf, es wetteifert mit dem Auge, es sieht. Um das Leben eines Hirtenvolkes darzustellen, erfüllt er den ersten Act mit den ergreifendsten Weisen, wobei die Einfalt der Sitten durch den Stil der Choräle und die Schlichtheit der Gemüther durch die patriarchalischen Tänze ... gehoben wird. Alles athmet eine Herrschaft und Begeisterung, die auf die ersten Tage der Welt hinweisen würde, wenn nicht die ... Färbung der Melodien unsere Einbildungskraft der bebenden ... während die Erscheinung der ... den Frauen und Kindern Verwünschungen ... eines Volkes, das frei werden will, ... Will er dagegen die Verschwörung der drei Cantone schildern, wie sie die ... Befreiung anbahnen, so verbündet sich mit ihnen die ganze Natur. Alles nimmt an der Verschwörung Theil: die Nacht, deren Stille er empfinden lässt, die Wälder, in deren Tiefe es rauscht, die Gewässer ... den unzugänglichen Schluchten, der See mit den ... darüber hangenden Nebeln. Und während die tapferen Seelen unter dem Auge Gottes sich mit einander verbünden, lässt er aus ihrer Mitte einen so grossartigen Gesang erschallen, dass auch die Zuhörer vom Enthusiasmus ergriffen werden. In den innersten Tiefen erregt, schliessen sie sich dem furchtbaren Schwure an, ... als ob es sich um ihr eigenes Vaterland handle, sie fühlen sich bereit ihr Leben hinzugeben, um jenes zu vertheidigen oder zu rächen. Um endlich den Triumph der Freiheit zu verherrlichen, erfindet Rossini im fünften Acte ein wunderbares Finale, in welchem sich Natur und Menschen zu einer Dankeshymne vereinen. Während die Gesangsstimmen die reinste Freude ausdrücken, hallt das Orchester von Silberklängen und von strahlender Belebung wieder, als ob die Erde sich unter einem neuen Sonne verjüngte. Die musikalischen Wogen bilden eine Folge von concentrischen Kreisen, welche immer grösser werden, ihre berauschenden Klänge ausströmen und sich in die Unendlichkeit aufschwingen.

Wie mächtig zeigt sich der Genius, wenn er unter dem Einflusse des Gemeingeistes schafft und das nach der unwandelbaren Ordnung Rechte und Ewige zu verherrlichen sucht! Wie wird er aber auch belohnt, wenn es ihm durch die Kraft und Schönheit der Form gelungen ist, zum Repräsentanten einer ganzen Epoche zu werden. Von seinen Zeitgenossen verschwindet einer nach dem andern und wird in Vergessenheit begraben: er allein steht aufrecht; er allein giebt Zeugniss und spricht zur Nachwelt. Der Urtheil des »Tell« verdient diesen Ruhm, da in ihm die Vollendung des Stiles auf der Höhe des Gegenstandes steht. Ja, bloss durch die musikalische Ausführung hat er sogar jenglaube Sinne jenen geschaffen, welche weder Schiller in seinem Drama, noch Jouy in seinem Gedichte vorgesehen hatten. Welche Worte wären würdig, die grossartige Architektur des musikalischen Gebäudes zu preisen, welche den Reichthum und die Verständlichkeit der Umrisse, die harmonische Verkettung voll Üppigkeit und Glanz und die derartig neue geistige Instrumentierung, dass die den Händen der Künstler entquellenden Klänge wie Farben auf einer Palette erscheinen, wo gäbe es Worte genug für die pathetische und freie Declamation, die gänzlich neuen Melodien, die an das Höchste reichen, welche für die köstliche Behandlung der menschlichen Stimme, die sich aufschwingt, ohne je auf zu erzählen, für die gesangliche Ornamentik, die sich den erzielten Anforderungen anschmiegt, jedoch ähnlich dem Laubwerke der korinthischen Säulenordnung, das statt durchbrochene Reinheit der Formen und die Rundung des Capitäls abzuschwächen dieselben erst besonders hervortreten lässt.

Eben deshalb war aber auch die Erscheinung des »Wilhelm Tell« für das lyrische Theater das grösste Ereigniss des 19. Jahrhunderts und der Anfang einer neuen Aera. Unsere Schule gähnend durch diesen Meer von Licht, eine ganz Europa an den Fäden der dünnen Nummern. Die Logik der Geschichte nennt Ursache das was vorangeht und Wirkung das was folgt. »Robert der Teufel«, »die Hugenotten«, »die Jüdin« sind dem »Tell« auf dem Fusse nachgefolgt und so natürlich aus ihm abzuleiten, dass man bezweifeln muss, ob sie ohne diesen je entstanden wären. — Er ist nicht nur das letzte Wort, das Rossini's Genius gesprochen hat, sondern auch das majestätischste Denkmal einer Kunst, welche die Modernen in das Kolossale übertragen haben. Das Publikum konnte anfänglich so viel Grösse nicht fassen; nachdem es sich aber allmälig darein gefunden hatte, jauchzte es ihr leidenschaftlichen Beifall zu. Seit 40 Jahren ist der Bewunderung für »Wilhelm Tell« stets immer gestiegen, jeden Tag erscheint er jugendlicher und neuer, jeden Tag entdeckt das geübtere Ohr mehr wundervolle Schönheiten. Wenn es den Menschen gestattet ist, mit ihren Händen fast die Gegenwart einzudringen, so dürfen wir mit Zuversicht diese für die Musik der Zukunft erklären.

Durch dann aber auch das Entschluss, welcher dann Rossini plötzlich auf die Bühne zu verzichten veranlasste, damit gerechtfertigt werden. Weder die Revolution von 1830, noch ein Process mit dem Ministerium Karl's X., noch das dürftige Verbleiben einer Verwaltung, welche immer zurückgriff, anstatt die vorhergehende nachzuahmen, konnten ihm so ernstes Hinderniss bieten. Hätte der Meister eine neue Partitur angekündigt, man wäre ihm wieder zu Füssen gefallen. Sein Rückzug hat das Urtheil der Welt ebenso herausgefordert, wie die Thronentsagung Karl's V. oder des Sulla. Die Welt durfte sich in der That strenge erweisen, denn wenn es auch für einen Souverän Ersatz giebt, für einen grossen Künstler giebt es keinen. Die Menge lässt sich durch Gemeinplätze abfinden. Jede Laufbahn, sagt man sich, hat ihren Culminationspunkt und ihren Abstieg. Der Weise hält mit dem Gipfel an. Um unsterblich zu werden, beginne man vor Adam damit nicht zu altern. Die Mehrzahl der Talente bringt die zweite Hälfte des Lebens damit zu, die erste zu zerstören. — Allein solche unfruchtbare Maximen müssen abgewiesen werden und es ist dagegen die Pflicht allein mit mehr Muth ins Auge zu fassen. Es ist richtig, zu verfallen ist ein Gebot unserer physischen Schwäche, aber stets aufwärts zu streben, ist ein höheres Gesetz, das uns über unsere Unvollkommenheit hinauszieht und unsere moralische Grösse ausmacht. Das Genie darf sich nicht zurückziehen, weil es seinem Zeitalter angehört; so dient ihm nicht bloss zur Freude, sondern auch zum Vorbild. Selbst seine Kämpfe sind ein Schauspiel und seine Irrthümer eine Belehrung. Ist denn wieder über die Reife und über die Vervollkommnung, welche eine der Natur gewissen Grenzen angewiesen hat, Richter sein, es besitzt eine geheime Kraft, von deren Entwickelungen es selbst überrascht wird. Zudem weicht ja das Ziel, welchem grosse Künstler verfolgen, unablässig zurück und in dem Masse, als sie sich emporschwingen, eröffnet hauen die Kunst neue Gesichtskreise. Ueberlasse man gewöhnlichen Menschen nichtige Besorgnisse, kleinliche Verlassenheit oder die schlechten Eingebungen des Reichthums. Wer mit 37 Jahren einen »Wilhelm Tell« schreiben konnte, stellte dadurch noch so viele Meisterwerke in Aussicht, als dass er schon ein Recht gehabt hätte zu ruhen. Indem er sich dem Stillschweigen hingab, verhüllte er seine Mission, er drückte uns um das Geschenk, welche ihm die Vorsehung in Verwahrung gegeben hatte. Er hat Schätze mit sich begraben, die ein Erbgut der Menschheit waren und die als Zierde und Tröstung auf der Erde hätten bleiben sollen.

Die dramatische Ader war bei Rossini so wenig erschöpft, dass sie gegen seinen Willen hervorbrach, als kam zufällig in jenen Productionen anderer Gattung zum Durchbruche, welche ihm aus der Tiefe seiner Zurückgezogenheit entschlüpften. Das »Stabat mater« ist weniger eine religiöse Messe, als ein pathetisches Gemälde des Opfertodes des Gottmenschen, es ist das mit bewunderungswürdigem Verständnisse der Gegensätze aufgefasste blutige Drama vom Kreuze. Die Herrn Tillet-Will gewidmete Messe bietet zwar weniger auffallende Schönheiten, jedoch mehr Einheit dar, und enthält einen Ueberfluss ungewöhnlicher Formen, die sich aber mehr für das Theater als für die heilige Stätte eignen. Die Quellen der Gesanges und der Phantasie waren sohin bei Rossini weder minder reich, noch minder rein. Welche schönen Werke hätte er daher noch schreiben können, dieser freiwillig von der Bühne abgefallene König dieses Frühlings vor seinen eigenen Triumphen. »Gustav III.«, »Gaude und Guarany«, »Faust« waren ihm angeboten und harrten seiner; es hing von ihm ab, dass diese Gegenstände nicht auf andere Meister übergekommen, welche sie berühmt machten.

Bleib aber mitten in dem allgemeinen Bedauern er selbst frei davon? Wenn er ihm die Täuschungen Anderer lachte, fühlte er nicht selbst einige Enttäuschung? Schienen sich nicht die Kunst und die Arbeit, diese Freunde seiner Jugend, die er vor dem reifen Alter verlassen hatte? Konnte er in seinem Palaste zu Bologna ohne bittern Beigeschmack den Glück, das er sich erschaffen hatte? Konnt' mässig ein Epikureer — verbarg er nicht unter gemüthlichem Spotte und zur Schau gestellten Cynismus die Sehnsucht und Leere? Wir wollen den Schleier nicht lüften, in den er dem Privatleben hingegeben sich gehüllt hat, jedoch eine allgemein bekannte Thatsache mag uns aufklären und gleichzeitig entwaffnen.

Erinnern wir uns an den Beginn des Jahres 1848. Ein weisses Vierteljahrhundert ist abgelaufen. Rossini ist gealtert, er ist krank, die ihm stets so verhassten politischen Agitationen haben ihn aus Bologna vertrieben. Er gefällt sich nicht mehr in Florenz, in Neapel, in Paris zurückgewiesen und in Wien vergessen, beginnt auch von den Italienern missachtet zu werden. Ein einziges Land hat die Popularität des Meisters und den Cultus seiner Werke ungeschmälert bewahrt: dieses Land

ist Frankreich. In der That, Frankreich, so schnell bereit seine politischen Götzen umzustürzen, weiss dem Genius treu zu bleiben. Je mehr dasselbe sich gegen jede Berührung mit dem Ausland über seine Grenze bewahrt, desto mehr befriedigt es durch seine Beständigkeit den aus ihm selbst ergriffenen und geschaffenen Ruhm. Zwar hatte Rossini dieses auserwählte Land verlassen, allein er verdankt ihm zum Voraus, dort suchte er den moralischen Stützpunkt, der ihm in seiner Umgebung und in sich selbst fehlte. Kaum in Paris angekommen, erwacht in ihm wieder das Gefühl des Genusses, der Kraft, des Vertrauens. Seine geistige Kraft richtet sich auf, als ob er sein Heimathland wieder gefunden hätte. Er sieht, dass die Erinnerung an ihn nicht abgenommen hat, und dass seine [illegible] Werke grösser geworden sind. Auf dem Theâtre italien hört er seine Sängerin [illegible], die Repertoire und die Rossini'schen Gesänge [illegible]. »Moïse«, »Graf Ory«, »Wilhelm Tell« bilden den Reichthum des Theaters. Von allen Seiten kommen Empfangen zu Paris gezogen, bestimmt fühlt Rossini, dass er für die Franzosen nach die bedeutendste musikalische Grösse des 19. Jahrhunderts ist. Die officielle Meinung übergiebt ihm einen neuen Scepter, das er seit zwanzig Jahren der Pariser Oper [illegible], aber es ist nur ein Scepter. Es bildet sich um ihn ein freiwilliger Hofstaat. Er hat seine Bewunderer, seine Geschichtschreiber, seine Journalisten, seine ständigen Musiker, sogar seine wahren Freunde. Alle grossen Sänger aber suchen, die Ersten sind es zu werden, sich Ruhm zu holen, ihm seine Musik vorzuführen, wie er es doch selbst nie hätte hören können. Und [illegible] [illegible], als ob sie ein Anderer gemacht hätte, ganz den er für sich bloss und im Frühlinge seines Lebens [illegible]. Endlich als Neues warm geworden und wiewohl es spät benannt, ergreift er wieder jene begeisterte Feder, welche so viele unsterbliche Blätter geschrieben hat. Anfangs schüchtern [illegible] stellt er aus, und bringt schliesslich vor einem ausgewählten Auditorium Melodien zur Aufführung, welche für die spätere Oeffentlichkeit bestimmt sind, da er wieder aus dem Piedestal des Schweigens heraustreten, noch sich vor der Welt eine Blösse geben will. Er schreibt auf [illegible] seines Talentes als Clavierspieler und componirt mehr als 50 Stücke voll Grazie, Geist, Laune und Geist. In denen den Kanthara der Form [illegible] die Feinheit der Nuancirung [illegible] und die Beruhigung der Effecte, der in den [illegible], dessen Abendsonnenschein milder als das des Sommers, den Horizont mit purpurnen Flammen malt.

So hat Frankreich Rossini zweimal erobert. Es hat ihn zuerst gross und dann glücklich gemacht, nachdem es seinen jugendlichen Genius entwickelt und ihn das Höchste erlebt hatte, ehrte es sein Alter und gab ihm mit der Arbeit seine Würde wieder. Nie ein Vaterland kann mehr Herrschaft ausüben und nie eine Mutter an unveränderlicher Zärtlichkeit bewahren. Frankreich aber war in der That Rossini's geistiges Vaterland! Es hat ihn an Kindesstatt angenommen, es empfing seinen letzten Gedanken, es hat ihn mehr gefeiert als Frankreichs eigene Kinder, und wird stets als ein Heiligthum den Namen des grossen Künstlers zu ehren wissen, dem es einst seinen Geist eingeflösst und einen »Wilhelm Tell« eingegeben hat!

Augsburg. S.

Die Schlüssel im ersten Buche der vierstimmigen Motetten von Palestrina.

Von H. Bellermann.

Zur Ergänzung des Artikels »Die Verwendung der Schlüssel bei der Herausgabe älterer Musikwerke mit besonderer Beziehung auf die Denkmäler der Tonkunst von Friedr. Chrysander« in Nr. 48 unserer Zeitung erlaube ich mir folgende Bemerkungen hinzuzufügen. — Da Palestrina und seine Zeitgenossen ihre geistlichen Gesänge nach ihrer Vorschrift nur für Singstimmen geschrieben, ohne jede instrumentale Hülfe ausgeführt wurden, so hatten sie es natürlich nicht nöthig, ihre Compositionen in einer absoluten Tonhöhe, d. h. nach einem feststehenden Kammer- oder Orgelton, aufzuzeichnen, sondern es genügte vollkommen, wenn sie die Verhältnisse angaben, was sie auf zweierlei Weise zu thun pflegten, nämlich entweder in dem Tonsystem ohne Vorzeichnung (nach modernem Sprachgebrauch in den Tönen von C dur) oder in jenem mit einem ♭ (in den Tönen von F dur). Beim gewöhnlichen vierstimmigen Satz für Sopran, Alt, Tenor und Bass pflegte man nämlich die Schlüssel so zu setzen, dass das System des Basses eine Quinte tiefer als das des Tenores stand, der Alt stand dann eine Terz höher als der Tenor und schliesslich der Sopran eine Quinte höher als der Alt, in folgender Weise:

Sopr.

Quinte

Alt

Terz

Ten.

Quinte

Bass

Dies ist noch unsere moderne normale (leider vielen Unwissen den als veraltet und überflüssig verrufene) Anwendung der vier Gesangschlüssel. Sie verdanken ihren Ursprung dem natürlichen Umfang der Stimmen. Es giebt allerdings Bassstimmen, sowie Sopran- und Gesangstimmen, welche den Alt bei dieser Schlüssel-Zusammenstellung im Verhältniss zu den anderen Stimmen soviel glauben, als jeder aber, der es mit wirklichen Knaben-Altstimmen oder mit Frauen-Altstimmen zu thun hat, wird zugeben müssen, dass dies nicht der Fall ist. Eine gute tiefe Knaben-Altstimme, deren es viele giebt, singt bei der heutigen Stimmung recht gern über c hinaus, welches die Note über der fünften Linie beim Altschlüssel ist. In älteren Zeiten, im sechzehnten Jahrhundert und noch zu den Zeiten Händel's, wurden noch zum Alt Männer verwendet, welche im Falsettsingen geübt waren. In Rücksicht hierauf konnten die alten Componisten dieser Stimme in der Tiefe noch einige Töne (g und f) mehr zumuthen, die wir heut zu Tage vermeiden müssen; unser heutiger Alt ist aber trotzdem recht wohl in der Höhe über den früheren Umfang hinauszuführen, wenigstens sollte das zweigestrichene e (♪) der höchste Ton sein, der ihm im seltensten Fall zugemuthet werden dürfte.

Dasselbe Verhältniss der Schlüssel, wie wir es oben gesehen haben, ist ferner noch in der folgenden im sechzehnten Jahrhundert oft angewandeten Zusammenstellung enthalten:

Sopr.

Quinte

Alt

Terz

Ten.

Quinte

Bass

Diese zweite Art nannten die alten Italiener die Chiavi trasportate oder die Chiavette. Wenn die zuerst angeführte Stellung der Schlüssel annähernd unserer heutigen Stimmung (oder Kammerton) entspricht, so verlangt die Chiavette eine Transposition um einige Stufen abwärts, oder mit anderen Worten, das c der Chiavette klingt nach moderner Stimmung um zu Stufen tiefer als unser c, [illegible] unser a oder as. Aus diesem Grunde kann man ein in den transponirten Schlüsseln notirtes Musikstück ohne eine Note zu ändern in moderne Partitur schreiben und hat dann nur nöthig, andere Schlüssel mit der Vorzeichnung

von drei Kreuzen (*A-dur*) oder vier Been (*As-dur*) dazu zu setzen, wie ich es in meiner Palestrina-Ausgabe in den Denkmälern der Tonkunst gemacht habe. Da die gewöhnlichen Schlüssel und ebenso die Chiavi trasportate auch mit einem b vorgezeichnet vorkommen, so repräsentiren die alten Schlüssel ungefähr folgende Tonarten, z. das Beispiel Nr 1 *C-dur* Nr 2 *F-dur*, Nr 3 *A-dur* und Nr 4 *D-dur*

S. A T B — Nr 1, Nr 2, Nr 3, Nr 4

Nr 5, Nr 6, Nr 7, Nr 8 — S. A T B — Quinte, Terz, Terz

Ich sage indessen nur ungefähr, da es auf einen halben oder ganzen Ton hierbei nicht ankommen kann, und die Angabe der Tonhöhe in Wirklichkeit Sache des Kapellmeisters war, welcher sich nach den ihm untergebenen Stimmen zu richten hatte. Hatte der Chor, um ein Beispiel anzuführen, wenige tiefe Bässe, dagegen viele gute hohe Sopranstimmen, so konnte er ein Stück höher intoniren, als wenn die Bassisten besonders stark in der Tiefe und die Sopranstimmen nicht Mezzo-Sopranstimmen waren. Meine ursprüngliche Absicht war es daher, bei der Palestrina-Ausgabe durchaus die alten Original-Schlüssel stehen zu lassen und vor dieselben (wie in einigen Beispielen in meinem Contrapunkt, vergl. S. 33b, zu sehen ist) zur Hülfe des Lesenden eine moderne Vorzeichnung hinzusetzen. Aus den mir von meinem Freunde Chrysander auseinandergesetzten und hier in Nr 12 unserer Zeitung wiedergegebenen Gründen habe ich mich jedoch zu dem umgekehrten Verfahren bewegen lassen, nämlich durchweg eine moderne Vorzeichnung zu schreiben und vor diese die alte hinzuzufügen. In dieser Weise sind im ersten Halb-Bande der Denkmäler folgende Motetten notirt worden, wobei ich auch diejenigen Stücke zugleich nenne, welche gar keine Transposition nöthig hatten

Nr 6 *Tribus miraculis* Chiavette mit 1b transponirt 5/8
11 *Benedicta sit sancta trin.* ebenso
12 *Lauda Sion* gewöhnl. Schlüssel ohne Vorzeichnung
13 *Fuit homo missus a Deo*, wie Nr 6
17 *In diebus illis* s. unten
21 *Nativitas tua* gewöhnl. Schlüssel mit 1b
25 *Nos autem gloriari oportet* ebenso
26 *O quantus luctus* ebenso
28 *Dum aurora finem daret* ebenso
27 *Doctor bonus* gewöhnl. Schl. ohne Vorzeichnung
28 *Tollite jugum meum*, wie Nr 3
34 *Gaudent in coelis* wie Nr 6
36 *Exsurge Domine* gewöhnl. Schl. ohne Vorzeichnung

Ausser den bisjetzt angeführten vier Schlüssel- und Vorzeichnungs-Anordnungen hat Palestrina noch eine andere Zusammenstellung, in welcher der Bass vom Tenor nicht, wie normal, eine Quinte, sondern nur eine Terz absteht, und auch diese Zusammenstellung kommt in derselben Weise wie jene in vierfacher Gestalt vor. Ich werde diese als Nr 5, 6, 7 u. 8 bezeichnen.

Nr 5 correspondirt also mit Nr 1, Nr 6 mit Nr 2, Nr 7 mit Nr 3 und Nr 8 mit Nr 4, nur mit dem bereits angeführten Unterschiede, dass der Bass einen anderen Schlüssel erhalten hat, woraus folgt, dass Palestrina in diesen Stücken den Bass ziemlich hoch hinauf führt, wenigstens keine Ansprüche auf grosse Tiefe an denselben macht, wodurch sie für den A capella-Gesang höchst wirkungsvoll werden und mit zu den schönsten der Sammlung gehören. Ausser den bereits angeführten dreizehn Nummern gehören von den übrigen zweiundzwanzig 21 unter Schlüsselverbindungen. Da wir diese Zusammenstellung (oder besser, dieses Verhältniss des Basses zum Tenor) nicht gewohnt sind, so habe ich in meiner Ausgabe den Bass hiernach um eine Terz transponirt, so dass nun ein jeder, der sonst im Lesen von Gesangspartituren bewandert ist, auch diese Stücke ohne Schwierigkeit benutzen kann. Um Irrungen zu vermeiden, habe ich hierbei stets diese Änderung durch den Custos [music] angegeben. Die hierher zählenden Motetten sind folgende. (Die daneben stehende Nummer giebt die Schlüsselanordnung nach dem vorstehenden Schema an.)

Nr 1 *Dies sanctificatus illuxit* s. Schlüsselanordnung Nr 7
2 *Lapidabant Stephanum* ebenso
3 *Valde honorandus est* ebenso
4 *Magnum haereditatis mysterium* ebenso
5 *Hodie beata virgo* s. Schlüsselanordnung Nr 6
6 *Jesus junxit se discipulis suis* ebenso
8 *O rex gloriae* ebenso
9 *Loquebantur variis linguis* ebenso
11 *Tu es pastor ovium* s. Schlüsselanordnung Nr 7
12 *Magnus sanctus Paulus* ebenso
13 *Surge propera amica mea* ebenso
16 *Beatus Laurentius* s. Schlüsselanordnung Nr 8
19 *Quae est ista* s. Schlüsselanordnung Nr 7
20 *Misso Herodes* s. Schlüsselanordnung Nr 8
22 *Salvator mundi* s. Schlüsselanordnung Nr 7
23 *Congratulamini mihi* s. Schlüsselanordnung Nr 6
26 *Quam pulchri sunt* s. Schlüsselanordnung Nr 7
30 *Isti sunt viri sancti* ebenso
31 *Hic est vere martyr* ebenso
33 *Iste est qui ante Deum* s. Schlüsselanordnung Nr 6
31 *Beatus vir* s. Schlüsselanordnung Nr 7
36 *Veni sponsa Christi* ebenso

Die Schlüsselanordnung Nr 5 kommt im vorliegenden ersten Buche der Motetten zufälligerweise nicht vor, wohl aber im zweiten, z. B. in der Motette *Ad te levavi oculos meos*. — Eine Bemerkung ist aber noch nöthig hinzuzufügen, nämlich die, dass wir bei jenen zuerst genannten mit Nr 1, 2, 3 und 4 bezeichneten Schlüsselanordnungen, in welchen der Bass um eine Quinte tiefer als der Tenor zu stehen kommt, meist eine höhere Stimmung annehmen können (oder müssen), als bei den

zuletzt unter Nr 3 6 7 und 8 angeführten. Ein Stück wie die Motette Nr 17, *Dextera Domini*, würde hiernach etwa aus *D-dur* (nicht aus *C-dur*, wie es geschrieben steht) zu singen sein. In der ganzen Motette geht der Alt nicht ein einziges Mal über *g* hinaus, während sonst die Note über der fünften Linie des Systems [notation] nicht selten in dieser Stimme vorzukommen pflegt. Das bekannte *Sicut cervus desiderat*, welches im zweiten Buche der Motetten steht, und die Schlüsselanordnung Nr 6 hat, pflegt man gewöhnlich aus *G-*, sehr oft auch aus *As-dur* zu singen.

Das sind die Grundsätze, nach denen ich bei der Spartirung der Palestrina'schen Motetten verfahren bin und von denen ich nur in Nr 17 und in Nr 7 abgewichen bin. In dem erstgenannten Stück, in Nr 17, *In diebus illis*, ohne triftigen Grund, nur weil mich dasselbe besonders interessirte und mir daran lag, es in eine Lage zu bringen, in welcher es jeder Chor bequem ausführen kann. Es steht ohne Vorzeichnung in den gewöhnlichen Schlüsseln (der Schlüsselanordnung Nr 1); ich habe es um einen ganzen Ton in die Höhe gesetzt. In den folgenden Bänden soll eine solche Inconsequenz nicht wieder vorkommen. — Ferner bin ich in Nr 7, *Ave Maria*, von den obigen Regeln abgewichen, weil wir hier eine sonst nicht gebräuchliche Schlüsselanordnung haben, nämlich

S [notation] Terz. A [notation] Terz. T [notation] Quinte B [notation]

Wie wir sehen, steht hier Sopran und Alt nicht um eine Quinte, sondern nur um eine Terz auseinander, d. h. wir haben hier einen auffallend tief notirten Sopran vor uns. Hier könnte man nun die drei unteren Stimmen stehen lassen und den Sopran in diesen Schlüssel [notation] setzen, dann wäre derselbe aber Takt 13 in eine unerreichbare Tiefe gekommen [notation]. Bei genauerer Betrachtung des Umfanges der drei anderen Stimmen wird man aber bemerken, dass diese ebenfalls ungewöhnlich tief liegen. Es war daher das einzig zweckmässige, den Sopran, was die Stellung der Noten im Liniensystem betrifft, unberührt zu lassen und dagegen die drei unteren eine Terz heraufzurücken. Es hat hierdurch keine von ihnen einen irgendwie unnatürlichen Umfang erhalten. Warum Palestrina hier indess diese abweichende Schlüsselanordnung getroffen hat, wird wohl niemand, ebenso wenig wie ich, zu beantworten wissen.*)

*) Im zweiten Buche der vierstimmigen Motetten kommen verschiedene Sätze vor, in denen in der That andere Stimmverbindungen als die gewöhnlichen Sopran, Alt, Tenor und Bass angewandt sind: z. B. 1 Bass, 3 Tenöre und 1 Alt, — oder 1 Bass und 3 Tenöre, — oder 2 Bässe und 2 Tenöre, — oder 2 Alt und 2 Soprane u. s. w. Diese Stimmenverbindungen haben natürlicherweise ihre besondere Schlüsselanordnung; über diese werde ich erst nach der Herausgabe des zweiten Buches sprechen.

(Schluss folgt.)

Die Literatur zu Beethoven's Jubiläum wurde noch bedeutend umfangreicher geworden sein, wenn nicht schon fünf Monate lang der Druck der Kanonen die der Symphonien übertönt hätte. Trotzdem ist doch eine ganze Reihe von Publicationen zu verzeichnen, die wenigstens den Beweis liefern, dass wir selbst im furchtbarsten Kriege das Recht, ein ästhetisch schreibseliges Volk zu sein, uns erhalten wollen.

An Büchern kam heraus: Beitrag zur Säcular-Feier des grossen deutschen Tondichters L. v. Beethoven von F. W. Enole, bei Willmann's Nachfolger in Beethoven's Geburtsort Bonn erschienen (Pr. 10 Sgr.). Von La Mara: Ludwig van Beethoven, biographische Skizze (Leipzig, Weissbach, Pr. 15 Sgr.). Von F. Jahn: Beethoven als Mensch und Künstler dargestellt (Elberg, Neumann-Hartmann's Verlag, Pr. 15 Sgr.). Von Alois Wagner: Beethoven (Leipzig, Fritzsch, Pr. 15 Sgr.). Von W. Falcke: L. v. Beethoven, ein Lebensbild (Stolberg). Von L. Nohl: Beethoven's Brevier (Leipzig, Günther). Ueber mehrere dieser Schriften wird die nächste Nummer unserer Zeitung einen eingehenderen Bericht bringen.

An Musikalien, welche direct zur Verherrlichung Beethoven's bestimmt sind, hat nur die Wagner-Liszt'sche Richtung Einiges hervorgebracht; wir nennen als die erstangezeichneten Stücke eine Cantate von Liszt und eine Beethoven-Ouvertüre von dem Weimarschen Kapellmeister Lassen (letztere soeben bei J. Hainauer in Breslau erschienen, Partitur Pr. 4 Thlr.), welche beide in den Concerten der deutschen Tonkünstlerversammlung zu Weimar am 26. bis 29. Mai zur Aufführung kamen. Wenn es sich um die Feier eines bestimmten Namens handelt, so hat der Gelegenheitsschriftsteller ein weit ergiebigeres Feld als der Gelegenheitscomponist; letztere hat daher, so oft er auch schon bei derartigen Gelegenheiten mit herbeigezogen ist, noch kein einziges wahrhaft bedeutendes Tonwerk aufzuweisen. Die Musik muss grösseren Dimensionen haben, muss weiter ausgreifen können, wenn sie etwas Grosses erschaffen soll; die Grenzen einer Persönlichkeit, und sei es die hervorragendste, sind ihr zu eng. Eine ungemein völlig unbekannte Kunstpatronin, die bei Cäcilia begeistert sie zu den herrlichen Hymnen; aber alles was den Gegenstand einer wohl scharfen Betrachtung biographisch hat, fesselt sie halt, denn es dem Biographen zu ausführen ist nicht ihre Sache. Wer dies erwägt, der wird sich nicht wundern, dass derartige Gelegenheits-Compositionen gewöhnlich mit den Festreden und Toasten auf einer Stufe stehen und von gleicher Dauer sind.

Die Bilderhändler haben ein günstigeres Feld. Die Verleger sind denn auch aller Orten ziemlich rührig gewesen, unsern Beethoven nach dem neuesten Geschmacke glänzend herauszuputzen, so dass er sich in moderner Gesellschaft überall dreist sehen lassen kann. Porträts und Büsten in jeder Grösse und zu jedem Preise kann man in allen Zeitungen und Musikalien angeboten finden; daneben auch sogenannte Gedenkblätter, d. h. phantastische Bilder-Compositionen über Beethoven'sche Werke und Lebensereignisse. Einige dieser Bildwerke sind recht gut, die meisten aber tragen den Stempel der Uebereilung und der Uebertreibung an der Stirn, was bei derartigen Gelegenheits-Erzeugnissen gewöhnlich der Fall ist. Das jüngste Bildwerk zu Ehren Beethoven's, welches hiervon vollständig frei ist, erschien bereits zu Ende des vorigen Jahres: es ist dieses die Prachtausgabe des Fidelio mit Zeichnungen von Moritz von Schwind (Leipzig, J. Rieter-Biedermann, Pr. 15 Thlr.). An den dort dargestellten ebenso meisterhaft gezeichneten wie gestochenen Scenen hat man zwar, was die Art der Auffassung anlangt, noch Vieles auszusetzen gefunden. Aber dies kommt daher, dass es sich um ein musikalisch-theatralisches Werk handelt, bei welchem Jeder nach der besten erlebten Darstellung sich sein Ideal bildet. Das ist der Grund, weshalb Illustrationen zu Bühnenstücken so schwer allgemein befriedigen. Wer aber fähig ist, vom individuellen Eindrucke zu abstrahiren, der wird an dem Prachtwerke einen grossen und dauernden Genuss haben. Diese schönste Jubiläumsgabe ist ein Buch für den Weihnachtstisch solcher Leute, die in der glücklichen Lage sind, solche Gaben austheilen zu können.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen

Frankfurt a. M. [illegible] Symphonie in A dur [illegible] Romanzen und Lieder von Brahms und Schumann [illegible] Beethoven's Ouverture Op. 115 [illegible] Symphonie von Schumann [illegible] Der Sängerin dieses Abends, Frl. [illegible] aus Lübeck [illegible] Sie sang eine Arie von Jomelli und Lieder von Beethoven, Franz und Mendelssohn. [illegible] Clavierconcert [illegible] Mendelssohn, Hiller und Schumann [illegible] Reinecke [illegible] Quartettsoiréen [illegible] Museumsgesellschaft [illegible] Herren Hugo Heermann [illegible] Am ersten Abende [illegible] Octett von Mendelssohn [illegible] Quartett op. [illegible] von Haydn [illegible] Beethoven's Quartett Op. [illegible] Der zweite Abend begann mit Mozart's Quartett [illegible] Beethoven [illegible] Cäcilienverein [illegible] Fräulein Oppenheimer [illegible] Vogl [illegible] Hamburg [illegible] (Schluss folgt.)

Hamburg. Am [illegible] Nov. fand das erste [illegible] Concert [illegible] Leitung des Herrn [illegible] zum Besten der National-Invaliden-Stiftung im Sagebiel'-

[illegible] Das Programm war ein recht interessantes [illegible] Armide und Paradies und Peri [illegible] Chor und Orchester [illegible] Frl. Brandt [illegible] Frau Wagner [illegible] Dresden [illegible] Herr Wallnöfer [illegible] Frl. Brandt aus Berlin [illegible] Troubadour [illegible] Barbier von Sevilla [illegible] am Schluss der Oper zu verhindern.

Berichtigung.

In der Besprechung der Oper [illegible] Nr. 15 d. Bl. [illegible] Sp. [illegible] Z. 11 [illegible] (Der Eroberer hat [illegible] keine Lust mehr zu singen [illegible])

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.



Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander



Leipzig, 14. December 1870. **Nr. 50.** V. Jahrgang.

Schriften zu Beethoven's Jubiläum.

H. D. Der hundertjährige Geburtstag Beethoven's bringt, wie zu erwarten war, manche seinem Andenken gewidmete Versuche. Jedoch sind die meisten derselben, soweit sie uns zu Gesicht gekommen sind, mehr wohlgemeint als wirklich bedeutungsvoll, und documentiren mehr den lebhaften Wunsch ihrer Verfasser, dem grossen Meister ihre Huldigung vor der Oeffentlichkeit darzubringen, als die wirkliche Befähigung, Neues oder Abschliessendes über ihn zu bieten. Als wir 1856 den hundertjährigen Geburtstag Mozart's feierten, begrüsste uns als edelste Gabe die Biographie Otto Jahn's. Des unvergesslichen Mannes Wunsch war es gleichsam, uns das Beethovenjubiläum mit der schönsten Gabe zu schmücken, die ihm zu Theil werden konnte; es war ihm nicht beschieden den Tag zu erleben. In seinem Sinne und mit der gleichen Strenge und Emsigkeit der Forschung arbeitet seit langer Zeit A. W. Thayer zur Bewahrung des Gedächtnisses an Beethoven's Erdenwallen; persönliche Gründe mancherlei Art haben es bisher nicht gestattet, die Fortsetzung des ersten Bandes zu bringen, wenngleich es dem Unkundigen wohl gestattet sein wird auszusprechen, dass der zweite Band nahezu vollendet ist. Während nun der urkundliche Boden einer Lebensbeschreibung zum grössten Theile noch so wenig festgegründet ist, während manche der verbreitetsten Erzählungen theils in ihrer Datirung, theils sogar in ihrem Bestande selbst als im höchsten Grade unsicher erscheinen müssen, verschmähen es die übrigen Verfasser doch nicht, auf diesem schwankenden Boden noch weiter zu tummeln und der musikalischen Welt von dem grossen Meister Dinge zu erzählen, die ihr entweder längst und oft erzählt sind oder über deren Zweifelhaftigkeit sie selbst bei gelegentlicher Aufklärung staunen werden. Man wird denselben die Freude des Daseins um so weniger verkümmern wollen, als ja auch sie die Verehrung des Meisters in Kreisen begründen und vermehren helfen, an welche die Arbeit des eingehenden Forschers leider oft nicht dringt; jedoch kann es nicht überflüssig sein, den Standpunkt der Wissenschaft ihnen gegenüber mit Deutlichkeit zu bezeichnen, damit niemand bei ihnen zu finden erwarte, was sie zu bieten weder die Absicht noch das Vermögen haben. Je wenn man zuversichtig sein will, und einige Vorstellung von den Schwierigkeiten biographischer Untersuchung und der Wichtigkeit des einfachen Geltung des Wahrheit auf diesem wie auf allen Gebieten in sich fühlt, so wird man doch die allzu geschäftige Thätigkeit auf diesem Gebiete beklagen müssen. Die irrigen Vorstellungen über unsere Meister und namentlich über Beethoven sind immer noch gar viele verbreitet, und mit Aufwendung aller erdenklichen Mühe sucht die wissenschaftliche Forschung die Nebel allmälig zu zerstreuen und die einfache Wahrheit in ihr Licht zu setzen; wie wenig kann sie es billigenswerth finden, dass die Frucht ihrer Mühe in ihrem Erfolge bei den Lesenden immer wieder in Frage gestellt wird durch die unzeitige Geschäftigkeit solcher, die den Beruf zu fühlen meinen, als Verehrer Beethoven's Schriftsteller über Beethoven zu werden und dadurch nur dazu beitragen, eingewurzelte Irrthümer, deren Entfernung man endlich hoffte, immer wieder von Neuem zu wiederholen. Wahrlich unsere Tonheroen, im Leben vielfach hart mitgenommen und getäuscht, sollten es auch im Tode noch nicht leicht haben.

Da begegnet uns denn zunächst ein Schriftchen unter dem Titel

Ludwig van Beethoven, ein Lebensbild, entworfen von W. Fricke. Bielefeld 1870.

Der Verfasser dieses, mit einem nicht guten Titelbilde versehenen Schriftchens über den Meister will nicht seine erschöpfende Darstellung und Aufzählung einzelner Thatsachen, sondern sein Bild seines Werdens und Lebens geben. Zu diesem Zwecke hat er sich das Material aus den zugänglichen Darstellungen ohne Unterscheidung des zuverlässigen und schlechteren zusammengestellt und in Abschnitte getheilt, deren jedem er einen poetischen Spruch voranstellt. In die nicht sehr natürliche und geschmackvolle Darstellung mischt er mehrfach bekannte Briefe und Documente ein, versucht dann auch eine musikalische Beurtheilung, die aber nur in dilettantischen Phrasen sich ergeht und durch hohe Worte den Eindruck wiederzugeben sucht. Die Schrift hat die Bezeichnung ihres Verfassers eben nur darin, dass sie sich an ein Publikum wendet, welches des tieferen künstlerisch wissenschaftlichen Betrachtung, die der Mehrzahl heute geläufig ist, noch völlig fern steht. Am Schlusse steht ein nach Gattungen geordnetes Verzeichniss der Werke Beethoven's.

Eine zweite Schrift hat das Unglück, durch den Namen ihres Verfassers noch mehr zu strenger Vergleichung aufzufordern.

Ludwig van Beethoven als Mensch und Künstler, von C. F. Jahn. Elbing 1877.

Als Berechtigung zu seinem schriftstellerischen Auftreten kann der Verfasser nur den Enthusiasmus anführen, mit welchem er selbst Beethoven'sche Werke von früh auf geübt und selbst gespielt habe. Wahrlich ein seltener Mann! Und diese [illegible] Vorbereitung scheint ihm allerdings noch nicht gar gewesen zu sein, als die eigentlich biographische, welche bei ihm noch nicht einmal das erreicht, was der vorher genannte geleistet. Nach Schindler und Wegeler [Thayer's 1. Band ist ihm nicht bekannt] erzählt er in oberflächlicher Weise das Leben Beethoven's und ist auch bei dieser Benutzung noch den heutigen [illegible] Irrthümern ausgesetzt, wie z. B. Beethoven 1786 in Begleitung Waldstein's von Bonn nach Wien reisen lässt. Dann werden aus Kritikern (wie Ambros, Wendt, Elterlein) Aussprüche abgedruckt und am Schlusse des Programms R. Wagner's zur neunten Symphonie als Beilage beigegeben, sowie ein Verzeichniss der Werke, welches dem doch das nicht genannte Thayer'sche Verzeichniss Dienste gethan zu haben [illegible] [illegible] Übrigen, wie die ganze Schrift, ohne jeden selbständigen Werth. —

Wir dürfen nun aber unter der Zahl der Beethoven-Autoren dieses Jahres der [illegible], der schon seit Jahren sich mit stets neuer Betriebsamkeit als den wahren Beethoven-Apostel geriert und dem Meister den unvergleichlichen Ruhm zu [illegible] strebt — dass er der einzige würdige Verkünder Richard Wagner's sei! Vor uns liegt ein zierliches Bändchen mit gepresster Einbanddecke und Goldschnitt, nachdem wir es zuerst aus seinem Gehäuse sorglich herausgenommen und vorsichtig aufgeschlagen haben, finden wir auf dem Titel

Beethoven's Brevier. Sammlung der von ihm selbst ausgezogenen oder angemerkten Stellen aus Dichtern und Schriftstellern alter und neuer Zeit. Nebst einer Darstellung von Beethoven's geistiger Entwicklung herausgegeben von **Ludwig Nohl.** Leipzig, Günther 1870.

Aus den Notizen über Beethoven's kleine Bibliothek und andere Mühe längst wir bekannt, dass seine Belesenheit in der Literatur [illegible] keine ungewöhnliche war — wie hätte er dazu auch die Zeit finden sollen? dass er aber gewisse Lieblingsschriften oft und gern las und die auf seine Person und seine Bestrebungen anwendbaren Stellen in denselben anzustreichen [illegible] [illegible] beliebte Keine Frage, dass Beethoven »Anschauungen« durch Kunst [illegible] dieser Stellen neue Erläuterungen erhalten, und dass der Biograph sie bei seiner Charakterschilderung zu berücksichtigen hat, es darf nur bezweifelt werden, ob es der Mühe lohnt, alle diese Stellen detaillirt abzudrucken, wo man denn ganze Scenen aus Shakespeare, ganze Goethe'sche Gedichte einfach wiedergegeben hat, und ob man eine solche Zusammenstellung wie ein heiliges Glaubensbuch [illegible] zu bezeichnen das Recht habe. Ausserdem fürchten wir, ob die Biographen des Zeitraums zu dieser Zusammenstellung Nohl's haben werden, um erforderlichen Falls von einer neuen sorgfältigen Durchforschung dieses Materials abzustehen. Nohl fügt ihr das Verzeichniss mit Anmerkungen, welche die Umläge der excerpirten Stellen auf des Meisters Leben aufzeigen sollen, und schickt dem Ganzen einen Ungenau [illegible] bereits früher in der Augsburger Allgemeinen Zeitung veröffentlichten Aufsatz über »Beethoven's geistige Entwicklung« voran [illegible] [illegible] derselben, meint er, sei bisher noch nicht versucht worden. Freilich ist bisher niemand auf den Gedanken gekommen, die geistige Entwicklung eines Künstlers in dieser Weise loszutrennen von der künstlerischen, für welche letztere wiederum Nohl bisher nichts irgendwie Erhebliches beigebracht hat. Man muss eben feststellen, dass diese ganze Anschauung des Verfassers, für den ehemals Beethoven, je noch früher Mozart den Höhepunkt der musikalischen Entwicklung darstellte, nur aus seiner gegenwärtigen Anbetung Richard Wagner's sich erklärt. Denn wie soll man anders heissen, wenn er in den meisten Beethoven'schen Werken das Walten einer poetischen Idee nicht findet, da derselben die musikalisch-architektonische Setzkunst im Wege gestanden habe, und nur in einer kleinen Anzahl von Werken, in denen Beethoven »die Formen [illegible] [illegible]« das höhere Gesetz des freien Gedankens erkennen will. In diesen zeige sich denn seine geschichtliche Stellung, »gerade dass er zuerst dunkel ahnte, was ein grösserer Nachfolger aussprechen sollte.« »Denn mag er (S. VIII) über die poetische Idee nicht [illegible] zum dichterischen Gedanken und überhaupt nicht über das Fühlen der Musik zur Klarheit des Denkens in Wort und Poesie gelangen sein — mag selbst die neunte Symphonie — erst den Anlauf zu dieser Erlösung seiner wortlosen Kunst in die freie That [illegible] des Geistes — bedeuten, die den Stolz unserer Tage ausmacht —, so fühle doch jeder, dass sich hier schon eine neue Welt aufschliesse.«

Ueber die Stufen der geistigen Entwicklung Beethoven's, die Nohl bis zu diesem zweifelhaften Endpunkte hin darstellt, die von den Werken [illegible] durch die Eroica-Symphonie, die Pastoralsymphonie, die grosse Messe, die neunte Symphonie bezeichnet seien, können wir hier hinweggehen, bemerkt nur, dass er besonders ausführlich das religiöse Element in Beethoven bespricht, dessen Betrachtung allerdings für den Biographen von besonderer Wichtigkeit ist. — Interessant ist am Schlusse Nohl's Appellation an die deutsche Nation, ihn doch zum Behufe der Vollendung seiner Biographie unterstützen zu wollen, die seine Lebensaufgabe sei, und zu welcher das Material so weit verstreut sei. Falls seine bisherigen Leistungen das Vertrauen erweckt haben, »dass hier ein deutscher Beruf waltet und in der That der würdige Biograph Beethoven's vorhanden ist«, möge man ihn allerseits beistehen, die Hindernisse bei Vollendung seines Werkes überwinden zu können. Es ist in der That mehr als naiv, dass Ludwig Nohl bald nach Otto Jahn's Hinscheiden, dessen Worte in der Vorrede der zweiten Auflage des Mozart er doch ohne Zweifel gelesen hat, sich der Welt als den würdigen Biographen Beethoven's präsentirt. Gewiss, G. Nottebohm und Alex. Thayer werden nichts zu [illegible] [illegible] Leben, als seiner Feder die Resultate ihrer Nachforschungen ohne weiteres zu überweisen.

Gegen unseren Willen sind wir etwas ausführlicher gewesen, um die Lasten des hier Gebotenen ins Klare zu setzen. Noch eine Jubiläumsschrift über Beethoven liegt uns vor:

Aus Beethoven's Briefen. Zur Charakteristik des Meisters. Von Dr. **Joseph Schlüter.** Leipzig 1870.

Wenngleich nüchterner angelegt und von subjectiven Beurtheilungen freier, als Nohl zu schreiben pflegt, und dabei dem grossen Publikum, für welches sie bestimmt ist, ohne Zweifel genussreich, beruht doch auch diese Schrift auf Voraussetzungen, deren Berechtigung wir nicht zugeben können. Erstens halten wir die Ansicht für unrichtig, als wären die nun einmal vorliegenden Briefsammlungen und die [illegible] [illegible] biographischen Arbeiten mit für einen engen Kreis gelehrter Kenner bestimmt, wir

glauben und vertrauen vielmehr, dass jeder der aus Interesse an den Schöpfungen eines Meisters sich über dessen menschliche Eigenschaften näher unterrichten will, zu den ersten Quellen gehen wird. Ferner dürfte es dem Verfasser, der nicht zum Erstenmale als musikalischer Schriftsteller auftritt, nicht unbekannt sein, wie unvollständig das bisher veröffentlichte Material über Beethoven und namentlich dessen spätere Zeit noch immer ist, und dass namentlich noch eine grosse Anzahl von Briefen und anderen unbekannten Actenstücken der Bearbeitung von berufener Hand wartet, weshalb es einem wissenschaftlichen Manne allerdings Bedenken erregen dürfte, auf Grund mangelhaften Materials einen populäre Schilderung anfertigen zu wollen, in welcher erhebliche Irrthümer kaum vermeidlich sind. Endlich wird gerade bei Beethoven's Charakteristik den brieflichen Aeusserungen desselben ein vergleichsweise weit geringerer Werth beigelegt werden müssen als bei den meisten anderen Componisten, da er bekanntlich keineswegs ein eifriger Briefschreiber war, und ein Charakterbild, nur auf diese Aeusserungen gerichtet, nothwendig einseitig und unvollständig bleiben muss.

Der Verfasser hat die einzelnen Mittheilungen aus Beethoven's Briefen, die er verschiedentlich durch Anmerkungen erläutert, nach drei Gesichtspunkten: Freundschaft, Liebe und Leid, Kunst und Leben getheilt und giebt als Anhang unter der Ueberschrift: »Aus Beethoven's ... etwas bearbeiteten Fischer'schen Mittheilungen über Beethoven's Jugend«, welche in der Uebersetzung des Thayer'schen Beethoven als Anhang mitgetheilt sind. Wo er sich selbständig äussert, zeigt er gesunde Anschauung und warme Begeisterung. Neues bietet er nirgends.

Führen wir noch an, dass die Schrift Elterlein's über Beethoven's Symphonien in einer neuen, theilweise umgearbeiteten Auflage vorliegt, und dass die ›Neuen Bilder‹ von L. Nohl (München 1871) zwei Aufsätze über Beethoven enthalten (»Zwei Hauptgönner Beethoven's« und »Beethoven und das Musikdrama«), so glauben wir vorläufig gemacht zu haben, was für jetzt über unseren Meister Neues vorliegt.*)

*) Während des Corrigirens ... wir die Anzeige der Schrift R. Wagner's über Beethoven. Wir behalten uns vor, auf dieselbe, so wie auf etwaige andere Publikationen zurückzukommen.

Die Schlüssel im ersten Buche der vierstimmigen Motetten von Palestrina

Von H. Bellermann.

(Schluss.)

So viel über die von mir gemachten Schlüssel-Aenderungen. Ich, für meine eigene Person, würde am liebsten ohne Ausnahme die alten Schlüssel, auch bei den Chiavette, in der zu bewerkstelligenden Ausgabe der Partituren stehen gelassen und die modernen Transpositionen nur davor angedeutet haben; doch scheint mir die Sache im Grunde gleichgültig und unwesentlich, so dass ich ohne Bedenken dem Wunsche meines Freundes Chrysander gefolgt bin. Jetzt haben die Partituren wenigstens eine für jeden mit Gesangmusik vertrauten Musiker bequeme lesbare Gestalt. Und so denke ich, dass die hier befolgten Grundsätze immerhin bis jetzt die richtigsten und zweckmässigsten sind, weil hierbei niemals das Verhältniss der Stimmen zu einander aus dem Auge gelassen ist. Was nützt die Beibehaltung der Tonhöhe, (die doch bei den älteren Componisten keine absolute, wie bei uns, war) wenn wir durch Aenderung einzelner Schlüssel (also dieses [clef] in [clef] und ferner dieses [clef] in [clef], wie Herr Adolf Tottmann es vorschlägt) ganz verschrobene Partituren erhalten, die schon untransponirt kaum zu lesen sind und nun überdem noch zum Ueberfluss um mehrere Stufen transponirt werden müssten. Man betrachte nur die folgenden Partituren-Schemata, von denen wir die beiden ersten No. 1 und 2 vielfach von Commer und Proske angewendet finden. No. 3 ist die Schlüsselanordnung der alten bei Kühnel in Leipzig erschienenen Musica sacra.

	No. 1	No. 2	No. 3
S			
	Terz	Terz.	Einklang
A			
	Quinte	Quinte.	Quinte
T			
	Septime	Terz.	Septime.
B			

Da nun hier einmal die Schlüsselfrage angeregt ist, so kann ich nicht umhin, über die Anordnung unserer Gesangschlüssel überhaupt noch ein Wort zu sprechen. Es veranlasst mich namentlich dazu, dass man von so vielen Seiten darauf dringt, moderne und alte Partituren nur im Bass- und Violinschlüssel (in den beiden Schlüsseln, die unseren Clavierspielern geläufig sind) herauszugeben. Wenn moderne Musiker theils aus Rücksicht auf Verleger und Publikum, theils aus Bequemlichkeit, theils aus Unwissenheit solche Partituren ihrer eigenen Compositionen anfertigen, wobei sie sogar den Tenor in den um eine Octave höher zu lesenden Violinschlüssel setzen, so mögen sie es immerhin thun, das geht mich nichts an; — bedenklich ist es aber, wenn eine Zeitschrift, welche ausgesprochenermaassen der Musikgeschichtsforschung so dienen vorgiebt, in derselben Weise über diesen Punkt sich äussert. — S. die »Monatshefte für Musikgeschichte« (1870 S. 191 und 192). Herr Rob. Eitner sagt daselbst, dass man in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts die transponirten Schlüssel (die Chiavette) nicht mehr angewendet habe und fährt dann so fort: »Wir sehen daraus, dass zu Rainalda's Zeit der Gebrauch der Transpositionsschlüssel nicht mehr Sitte war und »die bekannten alten Schlüssel als ausreichend erkannt wurden« [Ganz natürlich! weil sich allmälig die Kammerton oder Ganzton festgestellt hatte, und man anfing in den transponirten Tonarten zu schreiben.] »Wenden wir dies nun auf unsere »Zeit an, so gelangen wir zu dem Resultate, dass nur zwei der »früheren Schlüssel noch im gewöhnlichen Gebrauch sind und »die ausnahmsweise Anwendung veralteter Schlüssel und »besonders veralteter Schlüsselzusammenstellungen unter die »Kategorie von Gelehrtenkrämerei fällt, die Keinem etwas nützt, »sondern der Sache selbst nur schadet. Im heutigen theoretischen und praktischen Musik-Unterricht werden, mit sehr »wenigen Ausnahmen und dann nur beiläufig, die beiden »Schlüssel: Violin- und Bassschlüssel gelehrt, geübt und die »Beispiele darin notirt. Ein gewissenhafter Lehrer lässt seinen »Schüler zwar auch in den alten Schlüsseln zeitweise arbeiten, »doch geschieht dies eben nur als hergebrachter Pensum, nicht »als unumgängliche Nothwendigkeit. [Ausnahmen hiervon

smacher, in dem grossen Berlin, welches mehrere hundert Musiklehrer beschäftigt, Prof. Ed. Grell und Prof. Heinr. Bellermann; bei beiden Herren wird nur in den alten Schlüsseln gearbeitet, nämlich in Discant-, Alt-, Tenor- und Basschlüssel, wohl zu merken, aber nicht in den Transpositionsschlüsseln!) „Was ist die Folge? dass in Berlin sich nicht 30 Männer befinden, die geläufig die alten Schlüssel lesen können.“ [Hr. Bitner scheint diese Männer gezählt zu haben; ... ist schade, dass er nicht angiebt, ob er selbst zu den dreissig oder zu der Legion der anderen gehört. Herr Bitner steht sehr verrannt.] „Wie es in anderen Städten aussieht, lässt sich leicht darnach ermessen. Ich habe Schüler des Herrn Prof. Grell gekannt, die ihre Arbeiten zu Hause im Violin- und Bassschlüssel schrieben und sie dann mechanisch in die alten Schlüssel transponirten, ohne je eine Uebung im Lesen derselben zu erlangen.“ [Solche Schüler würde ich an Herrn Bitner's Stelle nicht mit dem Ehren-Namen Schüler, sondern einfach als dumme Schuljungen bezeichnen, welche noch in dem kindlichen Wahne leben, dass sie ihre Arbeiten zum Nutzen des Lehrers anfertigen. Vor allen Dingen ist aber nicht anzunehmen, weshalb solche Schuljungen einem so streng wissenschaftlichen, gründlichen und allein auf die Sache gerichteten Unterricht, wie den des Prof. Grell, besuchen, von dem sie wahrlich keinen sogenannten ... Nutzen ziehen können.] „Wer also unter den schwankenden Verhältnissen noch den Muth hat, in den alten Schlüsseln Werke herauszugeben, der kann sich getrost unter die Märtyrer [!] des neunzehnten Jahrhunderts rechnen; es fragt sich nur, ob er als solcher auch die gewünschte Anerkennung finden wird.“ [Also um die gewünschte Anerkennung handelt es sich?! und weshalb? um Einigen welche ein gründliches und in seinen Anfängen schwieriges Studium scheuen, durch eine Eselsbrücke einen bequemeren Weg zu bereiten!] „Meine Ansicht ist also, und ich stehe nicht allein Männern vom Fache gegenüber, dass wir mit der Zeit gehen müssen und die alten Schlüssel gleich anderen Bildungsgesetzen (welche auch ... ganz vortrefflich sein können) bei Seite legen und nur den Violin- und Bass-Schlüssel, [das sind ja die beiden, welche zum Clavier- oder besser Piano-Forte Spiel nöthig sind] anwenden müssen. Man sollte meinen, dass es gar nicht der Worte bedürfe, um zu beweisen, dass die Composition genau dieselbe bleibe, ob ... oder ... Schlüsseln notirt, und doch ist die Einbildung so stark, dass es Musikgelehrte giebt, die einen Gesang in modernen Schlüsseln geschrieben gar nicht der Mühe werth halten anzusehen, sondern rundweg erklären, sie können ihn in den modernen Schlüsseln nicht lesen?!“

Die folgende Notenreihe ist hiernach der Anfang einer Palestrina'schen Motette in Partitur, wie sie ein Herausgeber, welcher mit der Zeit hat gehen müssen, gestellen würde.

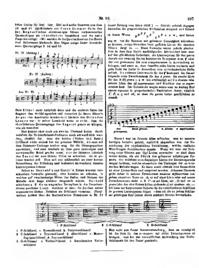
Lau - da Si - on sal - va - to -

Lau - da Si - on sal - va - to -

Lau - da

Lau - da

Gegen die obigen von Herrn Bitner dem Ganzen aufmerksamen Musiker gegebenen wohlgemeinten Rathschläge ist aber vor allen Dingen einzuwenden, dass es nun das Grundhöchste Pflicht des Musiklehrers ist, den Schüler, der die Gesangcomposition, das Alpha und Omega der Musik, erlernen will, in den alten Schlüsseln zu unterrichten, weil er allein hierdurch eine klare und deutliche Vorstellung von dem Ambitus der verschiedenen Stimmen bekommen kann, — ganz abgesehen von dem nicht hoch genug anzuschlagenden Vortheil, dass er nebenbei wie von selbst im Partituren-Lesen erstarkt. Wenn es in Berlin nach genauer Zählung des Herrn Rob. Bitner nur dreissig Männer giebt, welche letzteres verstehen, dann giebt es in dem grossen Berlin überhaupt nur dreissig Musiker, welche die ersten Elemente ihrer Kunst hinter sich haben. Noch wichtiger als das Partituren-Lesen aber ist, wie ich bereits gesagt, dass der Gesangcomponist stets den Umfang der verschiedenen Singstimmen vor Augen hat, und dieser Umfang wird durch nichts besser versinnlicht, als durch das für die Stimmen bestimmten Liniensysteme mit den ihnen eigenthümlichen Schlüsseln. Man betrachte nun aber im Vergleich mit guten classischen Vocalcompositionen die Gesangstücke (Chöre, Quartette und selbst Einzelgesänge) unserer heutigen Violinschlüssel-Componisten, wo wir den allergrössten Unsicherheiten begegnen: da wird der Alt in unerreichbare Lagen, bis zum zweigestrichenen e und f hinaufgeschickt, während der Bass in die tiefsten Tiefen hinabsteigen muss u. dergl. m., und dann wundern sich diese Herren, dass ihre Werke eine Qual seien für die Sänger und nicht klingen wollen, — wenn sie überhaupt noch eine Empfindung für Wohllaut haben und nicht grosssprecherisch behaupten, die wunderbaren Missklänge seien der Ausdruck ihrer Idee. Wie richtig ist der Ausspruch Friedr. von Raumer's im 4. Bande seines Handbuches zur Litteraturgeschichte, wenn er sagt: „Wer an dem einfach Schönen keine unmittelbare Freude hat, wird nie ein tüchtiger Maler oder Bildhauer; wem lebendige Formen nicht lieber sind, als davon abgezogene Begriffe, nie ein Dichter ersten Ranges.“ Dasselbe gilt natürlich auch von der Musik. Wer Musik macht, ohne an dem Wohllaut des menschlichen Stimmen und der wohllautenden Verbindung mehrerer solcher seine Freude zu haben, wird nie ein wirklicher Musiker werden, denn die Schönheit ist die erste Bedingung der Kunst überhaupt. Durch die Anwendung der Violinschlüssel-Partituren — (namentlich von Schülern, die noch nichts gelernt haben und hierher sind auch alle Musiker zu rechnen, welche nicht fortwährend Gelegenheit haben, menschliche Stimmen zu hören und zu beobachten) — geht der Sinn für ein richtiges Verhältniss der Stimmen zu einander verloren, und gerade durch die Beobachtung dieses richtigen Verhältnisses wird Wohllaut und Schönheit im mehrstimmigen Gesange erzielt. Die Gesangschlüssel haben doch wohl etwas mehr Werth als veraltete Bildungsmittel, die man ohne weiteres nach Belieben mit anderen vertauschen kann. Dass Herr Bitner von solchen Dingen keine Ahnung hat und garnicht einmal fähig ist, selbständig sich ein richtiges Urtheil über eine mehrstimmige Vocalcomposition zu verschaffen, hat er ja selbst öffentlich ausgesprochen, so dass es mir in diesem Punkte nichts Ueberraschendes kann. In Nr. 51 der Bote & Bock'schen (Neuen Berliner) Musikzeitung vom J. 1868 bespricht er Hermann Poloch's achtstimmig componirten 48. Psalm; nach einigen allgemeineren Phrasen kommt er schliesslich zu dem eines echten Kritikers würdigen Ausspruch: „Wenn der Mann [das Herrn Poloch] ebenso klingt, wie er aussieht, so erblicke ich ihn für ein kleines Meisterstück.“ Diese Offenheit ist rührend! ein Kritiker, der selbst gesteht, dass er nicht im Stande ist, aus einer ihm in vollständiger Partitur vorliegenden Musik sich eine Vorstellung davon zu machen, wie dieselbe klingt!! Gern verzeih ich ihm daher, wenn er (s. a. O. S. 180) bei Besprechung der neuesten Ausgabe ...



über Lieder für drei, vier, fünf und sechs Stimmen aus dem 16. und 17. Jahrhundert von Franz Commer die in den Joc. Bogoari'schen dreistimmigen Sätzen vorkommenden Quintenfolgen als »herrliche« bezeichnet und die naive Frage hinzufügt: »Wo werden da die Quintentheorien des Herrn Prof. Bellermann bleiben?« Hier folgen einige dieser »herrlichen« Quintengänge S. 54 und 55:

Nr. 26 (Anfang.)

Nr. 27 (Anfang.)

Aus Nr. 28.

Herr Eitner zieht natürlich diese und die anderen Sätze des Bogoari den wohlklingenden und correcten (in Herrn Eitner's Augen »im Ausdrucke trockenen«) Liedern des Orlandus Lassus vor; in seiner Gemüthsart weiss er nicht, dass die »herrlichsten« Quintengänge des Bogoari genau so klingen, wie sie aussehen.

Nun kommt aber noch ein zweiter Umstand hinzu, durch welchen die Violinschlüssel-Partituren noch unwerflicher werden, nämlich der, dass die beiden (Violin- und Bass-) Schlüssel nicht einmal bei der grössten Willkür, die man mit dem Stimmen-Umfange treiben mag, für die Gesangspartitur ausreichen, und man deshalb zu dem ganz unsinnigen und verwirrenden Mittel greifen muss, eine der Stimmen (nämlich den Tenor) um eine Octave höher zu schreiben, als es gelesen werden soll. Dies soll uns schliesslich zu einer kurzen Betrachtung der Erfindung und frühesten Anwendung unseres Liniensystems führen.

Schon zu Hucbald's und Guido's Zeiten wurden verschiedene Versuche gemacht, eine Notation zu erfinden, in welcher auf zweckmässige Weise das Fallen und Steigen der Melodie dem Auge sichtbar dargestellt würde. Hucbald schrieb die Sylben des zu singenden Textes in die Zwischenräume paralleler Linien, welchen er dann die Zeichen seiner sogenannten Dasian-Notation als Schlüssel vorsetzte. (Vergl. meinen Artikel über die Hucbald'schen Notationen in Nr. 37 dieser Zeitung vom Jahre 1868.) — Guido schrieb dagegen bisweilen die gregorianischen Buchstaben steigend und fallend in dieser Weise $_{D}E^{F\,F}{}_{D}E^{D}{}_{C}D^{E}$ u. s. w., und ferner zog er, um die Neumen mit grösserer Genauigkeit schreiben zu können, einige bisweilen bunt gefärbte Linien für einzelne Töne, z. B. für f u. — Diese Versuche waren jedoch planlos. Erst in dem dem Guido nachfolgenden Jahrhundert kam man auf den glücklichen Gedanken, ein Liniensystem für das ganze damals aus zwanzig Stufen bestehende Tonsystem vom Γ oder Γ ut graviorum bis zum $\frac{e}{e}$ superacutum in Anwendung zu bringen, und zwar so, dass dasselbe zehn Linien umfasste und jede Stufe der Leiter in demselben eine unveränderliche Stelle erhielt. Die unterste Linie wurde für das Γ bestimmt, der darauf folgende erste Zwischenraum für das *A grave*, die zweite Linie für das B (H) grave u. s. w. bis schliesslich auf die oberste zehnte Linie das *dd superacutum* und darüber das *ee superacutum* kam. Der Uebersicht wegen setzte man zu Anfang fünf dieser Signaturen in gregorianischen Buchstaben davor, nämlich Γ, F, c, g und dd, so dass die ganze Leiter geschrieben so aussah:

gravium. acutae graves. acutae superacutae.

Hiermit war im Grunde Alles erfunden, was zu unserer heutigen Notation gehört, natürlich abgesehen von der Bezeichnung der rhythmischen Verhältnisse, welche vielfache Wandlungen durchmachen musste. Wenn wir nun zur Notirung einer Stimme nur fünf Linien anwenden, so sind diese weiter nichts, als ein Stück des grösseren zehnlinigen Systems, von welchem man diejenigen Linien der Bequemlichkeit wegen fortliess, welche ausserhalb des Umfanges der zu notirenden Melodie liegen. Es kann somit ebenfalls eine Raum-Note zu einer Linien-Note und umgekehrt werden. *Johannes Tinctoris* giebt daher in seinem *Terminorum musicae diffinitorium* nur jedem einzelnen Tone an, ob er auf einer Linie oder auf einem Zwischenraume steht, z. B. *F-ut est linea*, etc. *G-sol-re-ut grave* (also das eine Octave höher stehende g) *est spatium*, etc. — Ich lasse zur bequemeren Uebersicht die verschiedenen Schlüssel im grossen Liniensystem folgen, indem ich die zu jedem Schlüssel gehörigen fünf Linien durch stärkere Striche hervorhebe.

1. F-Schlüssel. 2. C-Schlüssel. 3. G-Schlüssel.

1. F-Schlüssel. a. Bassschlüssel. b. Barytonschlüssel.
2. C-Schlüssel. a. Tenorschlüssel. b. Altschlüssel. c. Mezzo-Sopranschlüssel. d. Sopranschlüssel.
3. G-Schlüssel. a. Violinschlüssel. b. französischer Violinschlüssel.

Man sieht aus dieser Zusammenstellung, dass es unmöglich ist, die Note für das c-acutum auf einen Zwischenraum zu bringen, was bei der verwerflichen Anwendung des Violin-Schlüssels für den Tenor geschieht.



Anzeigen und Beurtheilungen

Zwölf Etüden in allen Dur-Tonarten für das Pianoforte componirt von **Selmar Bagge**. Op. 13. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Franz Schubert's Werke für **Kammermusik** für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet. Breslau (jetzt Leipzig), Verlag von F. E. C. Leuckart.

Aufführungen des Don Juan in Gugler-Wolzogen's Bearbeitung

blieben. Warum sollte sich eine ähnliche günstige Erfahrung nicht anderwärts wiederholen können, wenn nur von oben der erste Anstoss gegeben wird? Freilich kann man n. zwar den ein Sänger werde den Fall des Uebertritts an einen andern Bühne im Auge behalten, bei welcher der neue Text nicht adoptirt ist. Daraus würde zunächst erhellen, wie höchst wünschenswerth es sei, dass möglichst viele Bühnen sich zur Adoption entschlössen möchten. Kommt aber eine solche Bewegung auch nicht so bald zu Stande, so hätte doch der übertretende Sänger die auf Einprägung des neuen Textes verwendete Mühe nicht verloren, denn für die Arien (also für den Haupttheil jeder Rolle) wird er ihn beibehalten und nur für die Ensembles wäre er genöthigt zum Alten zurückzugreifen. Gerade solche Fälle könnten für das Neue Propaganda machen, indem neben entsprechenden Arientexten die groben Mängel alter Ensemble-Texte nur umso schärfer hervortreten müssten, wenigstens für Solche, die »Ohren haben zu hören« und deren Urtheil in Opernsachen das massgebende sein sollte. Dass jene Fassungsfähigkeit des Ohres, welche in einer Mozart'schen Oper das innigste Zusammengehen der Textsprache mit dem italienischen Urtext verfolgen kann, nicht Jedem verliehen ist, oder dass Viele doch gar nicht daran gedacht haben, Mozart's Gesang mit dem Urtext genau zu vergleichen, ist schlimm, aber kein Hinderniss. Andere, mit empfindlicherem Ohr und tieferem Verständniss, werden dem Uebersetzer desto dankbarer sein für die sorgfältige Lösung der äusserst schwierigen Aufgabe, das deutsche Wort durchaus nach den in der Musik und im Urtext gegebenen Betonungen, Biegungen und Malereien zu richten, ohne dabei der deutschen Sprache Gewalt anzuthun. Die in Herrn v. Wolzogen neuester Brochure über Don Juan gedruckte Uebersetzung liest sich gewiss gut und fliessend, doch kann dessen Leser noch nicht über ihren eigentlichen Werth berichten, welcher sich erst richtig beurtheilen lässt, wenn man den neuen Text in seiner Verbindung mit der Musik und der dramatischen Handlung, also von der Bühne herab, zu hören bekommt. Gar Vieles, was (wie auch O. Jahn hervorgehoben hat) durch die alten Texte in plumper Art verdeckt oder völlig verdreht ist, kann jetzt durch den Sänger zu wahrer Bedeutung gebracht werden, wobei dieser ebensoviel gewinnt wie der Zuhörer.

Kaum scheint es glaublich, dass eine solche Arbeit zwei heftige Angriffe erfahren hat. Zwar der erste ist erklärlich, da er von einem Manne kam, welcher selbst eine Uebersetzung des Don Juan-Textes veröffentlicht hat und also durch eine begreifliche Voreingenommenheit sich verblenden lassen konnte.*) Aber auf welche Motive soll man den zweiten, wahrhaft rohen Angriff in Nr. 47 der »Neuen Zeitschrift für Musik« vom Jahre 1869 zurückführen? Haltung und Stil des Artikels lassen kaum auf einen literarisch-gebildeten Verfasser schliessen. Vielleicht steckt ein fauler Opernsänger dahinter, den die Angst erfasst hat, sein Vergessenes könnte sich vom Schwerin aus verführen lassen, denn der Verfasser klagt für Erhaltung des alten Textes, welcher nur an wenigen Stellen einer kleinen Nachbesserung bedurfte, sonst aber die neuen Uebersetzung weichen zu gezwungen werden müsse, da diese oft »kindische Ausdrucksweisen« bringe und keine Poesie, sondern »holperige Prosa«. Daher wird der grosse Trumpf ausgespielt: »thut schwer es, als ob Schiller und Goethe bei Herrn v. Gugler angegebene gelebt haben«. Der unvorhaltende Recensent**) setzt »Erscheine

*) Der Aufsatz erschien anonym in Nr. 46 und 48 des »Echo« von 1869, nachdem jedoch in Nr. 45 der »Neuen Berliner Musikzeitung« Herr v. Wolzogen den nun Styl und Inhalt erkannten Verfasser (C. H. Bitter) genannt und ihm falsche Angaben zu Gunsten seiner Stellung nachgewiesen hat, hat Herr Bitter in einer sehr kurz gefassten Erwiderung (Nr. 48 der »Neuen Berliner Musikzeitung«) die Autorschaft nicht in Abrede gestellt.

**) Ein Mitarbeiter der »Neuen Zeitschrift für Musik« musste schon vom Partei-Standpunkte aus Alles tadeln, was ein von diesem

voraus, dass seine Leser den Gegenstand der Verurtheilung nicht selbst kennen und ihm also »aufs Wort« glauben werden. Da mit solcher Bosheit gekauft als Zeitschriften gelesen werden, wird in den meisten Fällen die Voraussetzung richtig sein. Auch von den Lesern der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« mag wohl nur ein kleiner Theil die Wolzogen'sche Brochüre mit der neuen Uebersetzung zur Hand haben, und darum halte ich die Mittheilung einer Probe für passend. Um nicht zu viel Raum zu beanspruchen, greife ich eine der kürzesten Nummern heraus. Der neue Text zum Ständchen lautet:

> Erscheine doch am Fenster, holde Kleine,
> Laß reichen Balsam dir für seine Leiden!
> Versagst du Tröstung mir, die ganz die Deine,
> So muss vor deinen Augen ich verscheiden.
> O du mit deinem Munde, roth wie Rosen,
> Mit von Honigsüssem Hauche, mit dem Schmelz der Wangen,
> Du kannst ja doch nicht grausam mich verstossen!
> Lass dich nur einmal sehn, du mein Verlangen!

Ist das wirklich »holperige Prosa«? Oder merkt man den Versen an, dass der Uebersetzer, indem er die Musiknoten berücksichtigen musste, nicht freie Hand hatte? Um aber auch das Verhältniss zum Urtext erkennen zu lassen, muss dieser beigefügt werden. Da da Ponte heisst es:

> *Deh vieni alla finestra, o mio tesoro,*
> *Deh vieni a consolar il pianto mio!*
> *Se neghi a me di dar qualche ristoro,*
> *Davanti agli occhi tuoi morir vogl'io.*
> *Tu ch'hai la bocca dolce più che il miele,*
> *Tu che il zucchero porti in mezzo al core,*
> *Non esser, gioja mia, con me crudele!*
> *Lasciati almen veder, mio bell'amore!*)*

Man sollte meinen, eine Uebersetzung, welche Inhalt und Farbe des Originals in der oben gezeigten Weise wiedergiebt, könnte jeden befriedigen, der nicht gerade Unmögliches von einem Operntext verlangt.

Ich habe mich bei der Textfrage länger aufgehalten, weil ich sie für besonders wichtig erachte. Die scenischen Einrichtungen haben von Anfang an sowohl beim Theaterpublikum als in der Presse ungetheilten Beifall gefunden, und auch die vereinzelten Stimmen, welche den von Mozart nicht gewollten Chor des zweiten Finale ungern vermisst hatten, sind verstummt, nachdem die Erkenntniss durchgedrungen war, um wie viel schöner jener Schluss in der ursprünglichen Gestalt wirkt. Die Ergänzung des zweiten Finale durch den sonst bisher weggelassenen letzten Abschnitt hat sich vollkommen bewährt, gerade der gebildetste Theil des hiesigen Publikums möchte ihn nicht mehr entbehren.

Stelle er bitter angefeindeter Mann aus O. Jahn gelobt hat. Jahn konnte in seinem Mozart zwar die Don Juan-Uebersetzung nicht erwähnen, weil sie beim Erscheinen der zweiten Auflage noch nicht gedruckt war, aber von der früher durch Gugler gelieferten Uebersetzung des Cosi fan tutte sagt er, »sie gehört durch Gewandtheit und Geschmack, und die genaue Beobachtung der musikalischen Erfordernisse zu den musikalischen«. Mozart, 2. Aufl. II S. 400 f. und 2. Aufl. II S. 400.) Dass der Uebersetzer bei einer zweiten Arbeit gleicher Art keine Bahn sehr ihn gerade haben wird, ist wohl selbstverständlich. Unbedenklich stelle ich die zweite Arbeit als jene erste.

*) Wenn man die italienischen Verse unter den Noten betrachtet, wird man finden, dass Mozart zwar auf in der ersten und sechsten Zeile, aus der sonst gebräuchlichen Vocal Elision Umgang genommen hat. Hier war gute Lehre für den deutschen Text zu beachten, und Uebersetzer konnte ja jene nicht einzuhalten wurde. Einem Leser, der etwa die Unterlegung der deutschen Verse prüfen will, sei bemerkt, dass auf der Bühne in der ersten Zeile gesungen wird: »O holde Kleine« und die sechste Zeile in der Form »Du mit blendendem Weisschen, du Leuchten der Wangen«. Aehnliche Accommodationen am gleichen Gesetze kommen auch in anderen Nummern vor, sie bleiben aber nicht etwa den Sängern überlassen, sondern sind vom Uebersetzer selbst angegeben, wie die neue Partitur (Leipzig, Verlag von Rieter-Biedermann) zeigen kann.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 21. December 1870. **Nr. 51.** V. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst der fünfte Jahrgang dieser Zeitung, und bitte ich die geehrten Abonnenten, welche ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang nicht schon eingesandt haben, dies schleunigst zu bewerkstelligen, damit keine Störung in der Versendung eintritt.

Es ist Vorkehrung getroffen, dass die Unregelmässigkeit in der Zusendung der Zeitung, welche bei der Entfernung des Herausgebers vom Druckorte unter den obwaltenden kriegerischen Verhältnissen mitunter nicht zu vermeiden war, fernerhin nicht wieder vorkommt.

J. Rieter-Biedermann.

Eine Anleitung zur Bildung des musikalischen Urtheils.

Um dem Kunstfreunde durch Lehre und Anweisung in der Musik zu wirklich sicheres Urtheil zu ermöglichen, pflegt man gewöhnlich zwei Wege einzuschlagen. Der eine führt durch das breite Feld der musikalischen Theorie, und wer diesen empfiehlt, pflegt zu sagen, dass Alle denselben Weg geführt werden müssen, gleichviel ob sie vorzugsweise auf Musikübung oder nur auf Musikverständniss ihr Absehen gerichtet haben. Aber dies ist gewiss ein Irrthum, denn verschiedene Zwecke bedingen verschiedene Mittel, und die Ausbildung des musikalischen Urtheils ist doch etwas anderes, als die Ausbildung musikalischer Fertigkeiten und Fähigkeiten. Deshalb empfehlen Andere den Weg, welcher durch die Aesthetik geht, doch hat diese die Noth bald dazu in Allgemeinheiten, in allgemeinen Begriffen sich bewegt und an das concrete musikalische Begriffen nur auf grossen Umwegen gelangt. Das Urtheil ruht aber auf Begriffen, auf der Kenntniss handgreiflicher Realitäten, die angeführt und [illegible] werden wollen. Könnte man den Weg der instructiven Musiklehre mit dem der philosophirenden Aesthetik auf natürliche Art vereinigen, so käme sich ein nicht sehr mühevoller sondern gewissermassen anmuthiger Pfad herstellen, auf welchem der Dilettant mit Nutzen und Behagen das musikalische Gebiet durchstreifen und wobei ihm selbst der Musiker mit Vergnügen folgen würde. In einem Buche, welches uns die letzten Wochen gebracht haben, ist ein solcher Pfad gewissermassen schon gebahnt.

Populäre Vorträge über Bildung und Begründung eines musikalischen Urtheils mit erläuternden Beispielen von **Hermann Köster**, Königl. Musikdirector und Domorganist. I. Cyklus: Die einfachsten Tonformen. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel 1871. XII und 267 Seiten. 8. Pr. 1 Thlr. 24 Ngr.

Der vorliegende Theil behandelt nur die einfachsten Tonformen. Der Stoff ist in acht Vorträge zerlegt. Der erste Vortrag beschäftigt sich mit dem rhythmischen Satzmasse und der Rhythmik im Tonsatze, der zweite mit der Melodie in Rücksicht auf die ersten oder näheren Verwandtschaftsgrade der Töne, wie Octave, Quinte, Terz u. s. w., der dritte setzt die Untersuchung von der Melodie fort und verfolgt in ihr die entfernteren Grade der Tonverwandtschaft wie auch den wechselnden Tonreichthum der Melodie. Der vierte Vortrag wendet sich darauf der Harmonie zu, und der fünfte beschäftigt sich sodann mit dem zweistimmigen, der sechste aber mit dem drei- und vierstimmigen Satze. Der siebente Vortrag behandelt das erweiterte Liedlerne und damit die Modulation, der achte endlich den »Periodenbau und die musikalische Logik«.

Das günstige Vorurtheil, welches ein vollständiger Ueberblick der Gliederung des Stoffes erweckt, wird durch die Betrachtung des Einzelnen bestätigt. Der Herr Verfasser hat den Zweck, welchen er sich vorsetzte, sehr gut erreicht. Die Auseinandersetzung ist klar, die Darstellung ist im Ganzen lebhaft und gefällig, hie und wieder sogar etwas schönrednerisch. Interesse jedoch nicht in der Aufdringlichkeit, welche so viele »populäre« musikalische Schriften der Neuzeit auszeichnet. Herr Köster ist ein so guter Musiker, als dass er sich im Nebel hoher Allgemeinheiten verlieren sollte, andererseits aber auch so weit philosophisch geschult, dass er wenn nicht über alle so doch über viele Grundlagen dieser Kunst zur Klarheit gelangt. Schon aus dem blossen Vorworte des gegenwärtigen Werkes kann man bei dem Verfasser auf eine gewisse Sicherheit in der allseitigen Beherrschung seines

Stoffes schliessen, denn das Vorsetzen, eine Anleitung zur Bildung und Begründung des musikalischen Urtheils zu schreiben, setzt doch etwas mehr voraus, als lediglich eine musikalische Fachkenntniss, und wem dieses nicht mehr bereit, wird sich schwerlich eine solche Aufgabe stellen. In der That führt die Aufgabe überall in das geistige, in das musikalisch-logische wie ästhetische Gebiet hinein, und eben diese Beziehungen sind in dem vorliegenden Werke besonders gut angelegt und dargestellt.

Die »Vorträge« sind wirklich gehalten und der Druck derselben wurde zunächst dadurch veranlasst, dass viele der Hörer dieselben zu besitzen wünschten, um die ganze Darstellung »noch einmal mit Musse überschauen zu können«, wie es im Vorwort heisst. Des Verfassers Absicht war eigentlich, mit dem Druck zu warten bis ihm »Gelegenheit geworden, in vielleicht folgenden Cyklen auch die höheren Tonformen, den Tonstil und das Ideal des Tonkünstlers zur Sprache zu bringen«. Was jetzt vorliegt, ist also nur ein Theil, aber ein in sich abgeschlossener, so dass derselbe auch ohne die beabsichtigte Fortsetzung ein ganzes Werk ausmacht, und zugleich behandelt das Buch in den einfachsten Tonformen denjenigen Gegenstand, welcher für Alle, die mit den elementaren Vorkenntnissen der Musik (Noten, Takt, Tonarten, Intervallen, Accorden, Stimmen und Instrumenten) vertraut sind, der verständlichste und nützlichste ist. Aber wir wünschen doch sehr, dass es dem Verfasser möglich sein werde, auch die Darstellung der höheren Tonformen auszuarbeiten und zum Druck bringen zu können und würden erfreut sein, wenn diese Anregung etwas dazu beitragen sollte. Der eingeschlagene Weg ist von allen, die hier in Betracht kommen, der richtigste; was man an der Behandlung des Verfassers aussetzen mag, liegt nicht an der Methode, sondern in Nebendingen.

Bei der Ausarbeitung für den Druck wären genauere Quellenangaben als in einem mündlichen Vortrage möglich sind, bis und da wünschenswerth gewesen; ist es auch nur, um anzuzeigen, dass und wie der Verfasser dieselben benutzt hat, überdies sind sie auch für den Leser instructiv. Bei der Besprechung eines Liedes von zwei Absätzen, deren erster zwei, deren letzter aber drei Einschnitte hat, sagt Herr Köstlin: »Eine solche Eintheilung liefert nicht auf den in der neueren Zeit von Zeising für die bildenden Künste zur Anwendung gebrachten Gesetz, nach welchem die kleinere Hälfte zur grösseren wie die grössere zum Ganzen (3 : 5 = 5 : 8) sich verhalten soll. Oft trifft dies auch in der Musik zu, oft aber auch nicht, ein wenig aber kann es massgebend sein, sobald das Logische in das Aesthetische übergeht.« (S. 18.) Hier wäre nun die Anführung der Stellen in Zeising's »Aesthetischen Forschungen« (S. 195 ff.), wo von dem vermeintlichen Gesetz des »goldenen Schnittes« die Rede ist, gewiss am Orte gewesen, ebenso sehr aber auch eine noch stärkere Abweisung desselben, denn ein Gesetz, welches oft eintrifft, oft aber auch nicht, ist eben kein Gesetz mehr, und dass es selbst in den bildenden Künsten nicht als ein solches anerkannt wird, beweist schon der Spottname des »goldenen Schnaders«, welchen Herr Zeising für seine Entdeckung davon getragen hat.

Die zur Erläuterung in den Text gedruckten Notenbeispiele nehmen einen sehr grossen Theil des Buches ein. Solche Beispiele sind nicht zu vermeiden und hierdurch erhalten musikalische Schriften ihre Weitschichtigkeit, durch welche sie sich von den sonstigen Kunstschriften unvortheilhaft unterscheiden. Der Verfasser hat aber doch des Guten etwas zu viel gethan, nicht in der Menge der Beispiele, wohl aber in der Art ihrer Wiedergabe. Man kann es billigen, wenn er seine Beispiele vorzugsweise aus bekannten deutschen Gesang-Melodien auswählt, und es ist für die Sache unerheblich, wenn er dabei dem »Volksliede« an sich eine grössere Wichtigkeit beimisst, als ihm bei vorurtheilsfreier Betrachtung zukommen kann. Aber warum ist diesen Melodien, diesen Volksliedern fast überall eine Begleitung beigegeben? Dieselbe hat doch mit den Liedern nichts weiter zu schaffen, sondern ist ein beliebiger moderner Zusatz und keineswegs immer ein glücklicher (siehe die Harmonie zu dem Beispiel »Es lebt ein Fuhrknecht über den Rhein« S. 82). Handelte es sich um Harmonisirung von alten Liedern, so wäre alles in der Ordnung, aber der Verfasser spricht von rhythmischen oder melodischen Verhältnissen, bei welchen die Begleitung sogar entschieden hinderlich ist, da sie die Uebersicht dessen, was entwickelt und gelehrt werden soll, erschwert. Hierdurch geht auch viel Raum verloren. Die Mittheilung und Analyse der kleinen zweitheiligen Melodie »Wenn's halt fein aufsteht« mit untergesetzten Clavierharmonien S. 21—23 nimmt auf diese Weise fast zwei volle Seiten in Anspruch. Diese Concession an den Dilettantismus hätten wir in dem trefflichen kleinen Werke eher lieber nicht gesehen.

Am Schlusse des ersten Vortrages über den rhythmischen Satz hebt der Verfasser hervor, dass der Eindruck, welchen eine Musik auf uns mache, wesentlich auch von dem abhänge, was wir bewusst oder unbewusst als Wirkung eines Componisten verlangen (d. h. mit andern Worten: von dem Zustande unseres Geschmackes und unserer Bildung) und fährt dann fort: »Dies Verlangen ist es, welches durch die Kenntniss der Wirkungsmittel unserer Kunst in demselben Grade sich ändert, als sich das Ideal von ihr und von jedem Künstler weiter und weiter bildet. Je mehr wir dies Ideal aus den an uns heran tretenden Compositionen zu erkennen suchen, desto mehr werden wir das eigene bilden und desto richtiger wird der Massstab für die Beurtheilung werden. Um uns nun hierbei durchaus unparteiisch zu halten und den Hemmungen solcher Compositionen wahrhaft gerecht werden zu lassen, müssen wir noch zwei Seiten prüfen, vergleichen und ausgleichen: nach der Seite der Volksmusik und nach der der Musik von Künstlern. In der Volksmusik finden wir wie in der Volksdichtung Ursprünglichkeit und Naivetät, in der Musik von Künstlern die Anwendung bereits ausgebildeter Kunstmittel zum Ausdruck ihrer Intention. Wir gewinnen aus der Volksmusik den Massstab für das Nothwendige in der Musik der Künstler, und aus der Musik der Künstler den Massstab für das Kunstgemässe in der Volksmusik. Erst wenn sich die Vorzüge beider in unserem Ideal ergänzen, haben wir die wahre Norm für unser Urtheil gefunden.« (S. 36.) Wir führen diese Worte an als ein Beispiel, wie man selbst demjenigen, was an sich Widerspruch zu erregen geeignet ist, doch in der hier gegebenen Fassung unbedenklich beistimmen kann. Denn die Entgegenstellung von Volksmusik und Kunstmusik, welche der Verfasser in Uebereinstimmung mit der grossen Mehrzahl der heutigen Schriftsteller hier vornimmt, ist in einer rein sachlichen Erwägung nicht aufrecht zu erhalten, weil auch alles, was uns jetzt als Volksmusik entgegen tritt, in seinem Ursprunge Kunstmusik war, von Künstlern den besten, welche die damalige Zeit besass, herrührt und ebenfalls bereits über sowohl ausgebildete Kunstmittel verfügte als zum Ausdruck ihrer Intentionen erforderlich waren. Ueber mehr, auf den Ausdruck der Intention gesehen, verfügt die gegenwärtige Kunstübung auch nicht.

Zudem sind die entsprechenden Prädikate, mit welchen der Herr Verfasser Volks- und Kunstmusik kennzeichnet, sämmtlich sowohl auf die eine wie auf die andere anwendbar. Und dennoch wird man nicht umhin können, den angeführten Worten Beifall zu zollen, denn in der That lässt sich die für die Gegenwart vorhandene Musik in jene zwei Gruppen scheiden, und was sich durch lange Zeit als volksmässig bewährte, hat dies nur thun können eben durch die Merkmale der Ursprünglichkeit und Naturtreue des Ausdrucks, während die eigentlich so zu nennende Kunstmusik sich oft mehr durch die künstliche Verwendung der Mittel, als durch Kraft des Ausdrucks hervorhebt. So gestellt, ist der Gegensatz also völlig richtig, nur will die gewählten Bezeichnungen denn nicht mehr ganz zutreffend.

Wie schon erwähnt, hat der Verfasser seine Beispiele meistens der Gesangsmusik entlehnt und zwar in glücklicher Auswahl. Es ist aber fast gleich erklärenswerthe empfiehlt die Instrumentalmusik oder vielmehr gewisse Seiten und Meister derselben, nicht häufiger berücksichtigt zu haben; denn S. 201—202 entschuldigt er sich gleichsam deswegen. Wenn wir ihm gestehen, dass seine Darstellung durch eine reichere Auswahl aus passenden Instrumentalwerken für uns durchaus denselben Werth haben würde und ihm beifügen, dass seine Entschuldigung überflüssig war, so wird Herr Köstlin uns gewiss glauben. Sind gewisse Meister (Namen thun hier nichts zur Sache) besonders stark in ihrer subjectiven Eigenthümlichkeit, andere wieder bei ihrer grossen Objectivität fast immer mustergiltig, wie S. 202 gesagt wird, so weiss der Verfasser so gut wie wir, dass nur das Objective in der Kunst wirklich dauernden Bestand hat. Es wäre also zu wünschen, diesen Massstab mit Bewusstsein und ohne Nachgiebigkeit gegen schwankende Tagesmeinungen angelegt zu sehen.

An einige andere Punkte, die Interesse erregen, werden wir gelegentlich weiter anknüpfen — am liebsten dann, wenn der zweite Cyklus des Köstlin'schen Werkes vorliegt. Dasselbe sei hiermit als belehrende und zum Nachdenken anregende Lectüre aufs wärmste empfohlen.

Chr.

Werke von E. Lassen.

(Fortsetzung und Schluss aus Nr. 8.)

2. König Oedipus.

Die Vorbemerkungen über das Verhältniss der modernen Composition zu griechischen Gedichten sind in Nr. 8 S. 58 unterbrochen und sollen auch hier nicht weiter fortgesetzt werden, da alles Wesentliche in dem längeren mit Nr. 47 beginnenden Aufsatze über das Oratorium auf der Bühne bereits berührt ist. Hier wird die Composition Lassen's also nur noch zu charakterisiren sein, und solches wird am kürzesten und zugleich am besten geschehen, wenn wir das Verhältniss betrachten, in welches sie sich zu dem Gedichte des Sophokles gestellt hat.

Aus dem Titel »König Oedipus von Sophokles, Musik von etc.« folgt ganz einfach, dass das wirkliche Gedicht des Sophokles hier in Musik gesetzt werden soll, die Anforderungen, welche in Nr. 7 und 8 aufgestellt wurden, wären also zunächst zu befriedigen. Die erste und hauptsächlichste derselben ist die Vollständigkeit, die Ganzheit; man muss den alten Dichter lassen wie er ist, nichts abbrechen, natürlich auch nichts hinzuthun. An dieser Forderung müssen wir um so fester halten, weil sie von allen, die hier aufgestellt werden können, wirklich die einzige ist, welche vollends erfüllt werden kann: diesen Schlüssel, um in das altgriechische Haus zu gelangen, dürfen wir also nicht entbehren.

Herr Lassen denkt anders über die Sache: er kürzt seinen Text. Dem Umfange nach ist das, was er streicht, zwar nicht bedeutend, es sind nur 2½ Chorstrophen; aber dem Inhalte nach ist es sehr bezeichnend für die Art der Auffassung. Nach einem Dialog zwischen Oedipus, Kreon und dem Oberpriester beginnt ein grossartig prachtvoller Chor, in welchem man das Gesammtleiden des so sehr heimgesuchten Staats gleichsam mit Händen greifen kann. Von diesem auch nur eine Zeile fehlen, heisst die Dichtung verstümmeln. Herr Lassen streicht aber die volle Hälfte! Nach der ersten aufregenden dialogischen Scene hebt nun der Chor und [illegible] eine höhere, massvoll lebendige Fassung, aus welcher dann die Hülferufe an die Gottheit um so wirkungsvoller heraustreten. Dies ist der Anfang.

Erste Strophe.

Liebliche Stimme des Zeus, [illegible] kommend von Pytho's
goldreichem Hort zur [illegible] Burg
Thebens? Bange [illegible] ich [illegible] und erzittre vor Schrecken,
Heilbringender Delier Päan!
Sinnend erbebt [illegible] hier [illegible] du,
oder in rollenden Jahren [illegible]
völlig [illegible]
Sag' es mir göttliche Weissagung, du o Tochter der Hoffnung!

Erste Gegenstrophe.

Dich erst ruf' ich, Athene, des Zeus unsterbliche Tochter
und [illegible] die [illegible] Land beschützt!
Artemis, [illegible] Kreis des Marktes auf strahlendem Throne,
auch Phöbus, den fernhin [illegible]
als [illegible] Götter erscheinet mir!
Wenn [illegible] in voriger Zeit schon drohenden
Fluch von der Stadt [illegible]
[illegible] den Flammen des Leids,
so erscheint auch jetzt nun!

Zweite Strophe.

Ihr Götter! Leiden sonder Zahl
Drangen mich — u. s. w.

Was ein griechischer Chorgesang war, welche Stellung und Bedeutung er in der Tragödie einnahm, kann man aus diesem Beispiele sehen. Der Tragödienchor war aus Opfergesängen entstanden; man empfindet dies recht schon bei den ersten Worten und fühlt sich in eine höhere Ruhe und Feierlichkeit und damit zugleich auch in jene Heiterkeit, jene Seelenharmonie versetzt, welche selbst in dem ergreifendsten Tragödienspiel walten sollte. Das alles lässt Herr Lassen aus! Er beginnt sein Werk mit dem Aufschrei »Ihr Götter! Leiden sonder Zahl« u. s. w., stellt sich also ganz auf den Standpunkt der modernen Oper. Wenn bei dieser der Vorhang in die Höhe geht, so kann man etwas Derartiges schon erwarten. Aber meint er wirklich, ein Grieche — und namentlich das versammelte Volk im kunstvoll lebendigem Chore — hätte sich so polternd und schreiend an die Götter begeben? In Demuth [illegible] schönen [illegible] mit einem Lobpreis begannen sie, [illegible] die Götter, und erst nachdem sie dieselben auf solche Art sich geneigt gemacht haben, lassen sie ihren bisher unterdrückten brennenden Schmerz laut werden. Dadurch erhalten auch die heftigen Klagelaute erst ihren rechten Ausdruck; das Ganze gewinnt Form und Glanz, Wahrheit und echt griechische Schönheit. Wie der Componist es darstellen will, ist seine Sache; aber das Ganze muss er uns [illegible] vorführen. Glaubt er dieses nicht vollbringen zu können, sondern etwas davon als nicht componirbar ausscheiden zu müssen, so ist dieses der sicherste Beweis, dass er seiner Aufgabe nicht ge-

wachsen ist, d. h. sich zu derselben in eine falsche Stellung gesetzt hat.

Als Herr Lassen, die beiden ersten Chorstrophen überspringend, mit der dritten begann, glaubte er ohne Zweifel musikalisch sehr weise gehandelt, nämlich das gewonnen zu haben, was man jetzt einen dramatischen Anfang nennt. Es hat aber nichts weiter dadurch bewiesen, als dass er ganz und gar von den engen Rücksichten der gegenwärtigen Oper angesteckt ist. Schon am Gluck und die besten unserer Oratorien hätten ihn lehren können, dass die musikalische Kunst namentlich auch in ihrer Chorgestaltung höheren als den sogenannten dramatischen Gesetzen unterthan ist. Jetzt muss er in dem angeschlagenen Tone fortfahren und wenn im Verlaufe des Chorgebetes auch den vmeinisch gen Bacchus ruft, muss es im Sopran mit roh lärmenden Instrumenten geschehen, also durchaus grässlich. Ganz natürlich! Die Musik verlangt Contraste. Setzt man nun das Dramatische als obersten Grundsatz der Gestaltung, so sind die idealen Anforderungen nicht zu befriedigen und es bleibt nichts übrig, als die sinnliche Abwechselung. Herr Lassen hat sich also um den Ruhm erworben, einige auf dem Niveau der Oper stehende Männerchor- und Solosätze geschrieben zu haben, denen aber nicht ein Verstand unsrer neueren Poeten der Gegenwart, sondern zufällig ein solcher wie Sophokles untergelegt ist. Von griechischem Sinn und Geist findet sich in dem ganzen Opus auch nicht die Spur.

Ueber musikalische Einzelheiten zu reden, kann wenig nützen. Die kleine Instrumental-Introduction behandelt den Autor der Symphonie in D, der mit Instrumenten allein geschickt und ausdrucksvoll umzugehen weiss. Aber sobald der Gesang beginnt, ändert sich die Scene, da findet man nichts Löbliches mehr, selbst die Instrumente, welche zur Begleitung herbeigezogen sind, werden hier unbedeutend und reizlos. Wo der Gesang auftritt, muss dieser die Hauptsache sein, und ist solches nicht der Fall, so macht sich der Unbeistand schliesslich selbst bei den begleitenden Instrumenten geltend, so gewiss ist es, dass bei einem Singwerke alles Leben und alle Kunst vom Gesange ausgeht. Wir müssen daher in Geduld warten, bis die gesangliche Verwahrlosung, welche die meisten der seit einiger Zeit ersch einenen Chorwerke zur Schau tragen, durch eine geläuterte Praxis überwunden ist. Nur zwei Chorschlüsse als Beispiele Lassen'scher Vocalkunst wollen wir aufführen. Die zweite Nummer schliesst

Ten. I. II.

nun-mer in mei-nen Ge-dan-ken du-ker trifft

Bass I. II.

Ihr die Schuld

Welcher Rhythmus, welche Betonung! — Der Schluss des Ganzen ist nicht besser

ob er drang an's Ziel des Le-bens, oh-ne dass ein

Leid ihn traf (Fine.)

(pp Begleitung.)

3
Lieder.

Auch einige Liederhefte erschienen von Herrn Lassen: »Sechs Lieder« ohne Stimmenangabe, aber für einen mässigen Sopran berechnet (das letzte derselben ist ein Duett für Sopran und Bariton), und »Drei Lieder für Bariton«. Das erste der sechs Lieder hat ein Vorspiel in Fis-dur, welches auch als Nachspiel wiederkehrt; die Melodie beginnt aber in Fis-moll (worauf auch die Vorzeichnung von drei ♯ deutet) und geht zuletzt in Fis-dur über. So etwas kommt bei Trostliedern vielleicht vor und sehr wirkungsvoll, hier aber ist der Uebergang von Moll in Dur so plump und ungeschickt, dass von einer Modulation gar keine Rede sein kann. Was soll auch bei einer Folge von Harmonien wie $\frac{6}{4}+\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}+\frac{7}{5}$ herauskommen! Das Clavier mit seinen Lockentmassen und Vollgriffigkeit muss alle Blössen decken. Es hat aber auch keinen Sinn, ein Dur-Vorspiel an einer Moll-Melodie zu setzen. Vollends ist das allerschlimmste geschehen, aber nun so schlimmer, denn wer sich durch Ähnlichkeiten die musikalische Stimmung ausstreut, der zählt gewiss nicht zu den tief musikalisch angelegten Naturen. Den Anfang des Gesanges setzen wir her, er ist so barsch wie die Begleitung.

Kla-ge nicht, be-trüb-tes Kind —

kla-ge nicht um's jun-ge Le-ben,

Die Singstimme ist also rein instrumental gebildet, dabei ohne natürlichen Gang, steif und ausdruckslos. So sind sämmtliche Liedermelodien Lassen's beschaffen, wie leider die vieler anderer deutschen Componisten, — und bei

einer solchen Beschaffenheit wundern unsere Tonsetzer sich dann noch, wenn es mit ihren Productionen bei uns wirklichen [illegible] und dieselben [illegible] über Freundes- und Parteikreise nicht verbreiten. Was von ihnen [illegible] gut dünkt, was ihnen [illegible] Mysterium lernen, der sollte wenigstens [illegible] die [illegible] aufnehmen. [illegible] Das letzte der 6 Lieder, ein sentimentales Abschieds-Duett, geht wohl [illegible] auf den Effect aus, ist aber ein trauriges Product; der [illegible] macht etwas Tofarte, wenn er für zwei Stimmen schreibt, um gesanglicher Schönheit gar nicht zu reden. Die drei Bariton-Lieder sind von grösserem Umfang; auch ihnen ist das Gebrechen, der mangelhafte Rhythmus und bei grossem Aufwand von Mitteln eine gewisse Ausdruckslosigkeit eigen. Das zweite, die »Sennerin [illegible]«, enthält aber wenigstens die Elemente zu einem guten Stimmungsbilde. Könnte Herr Lessen doch lernen, einfach zu schreiben ohne Affectation, es würde ihm dann eher gelingen. Aber an den vorhandenen vocalen Mängeln wird er [illegible] allen wieder scheitern.

Es ist auffallend, dass bei beiden Liedern nirgends ein Dichter genannt findet. Wenn nach der neuen Theorie der Dichter bei der Oper Alles ist, so bedeutet er dagegen beim Liede vielleicht garnichts mehr *)

*) Die 6 Lieder haben im Druck die richtige Verlagsnummer 706; auf dem Titel steht aber 908.

Zur Literatur der alten griechischen Musik.

Schon in Nr. 43 d. J. Seite 684 wurde auf die erfreuliche Mittheilung der Verlagshandlung B. G. Teubner in Leipzig hingewiesen, dass wir endlich eine neue kritische Ausgabe der Schriften der griechischen Theoretiker zu erwarten haben und zwar zuerst die Musik des Aristides Quintilianus, von Dr. Deiters bearbeitet, welche die Collection in diesem Jahre beginnt.

Nun hat Dr. Hermann Deiters schliesst seiner Bearbeitung ein Proömium in dem

»Programm des königlichen Gymnasiums zu Düren über das Schuljahr 1869—70« (Düren, Druck von C. Georgi 1870. 44 Seiten)

voraus unter dem Titel

»De Aristidis Quintiliani doctrina harmonica. Particula I.«

Nach einer kurzen Inhaltsangabe der drei Bücher des Aristides über die Musik wird der Vorwurf gerügt, dass Aristides das ganze Werk nicht mit gleichem Fleiss und gleicher Gelehrsamkeit durchgearbeitet habe. Das Meiste in der Lehre sei aus älteren Werken [illegible] [illegible] worden, das von dem Werke [illegible] Theorie das [illegible] [illegible] habe. Es entstand daher die Aufgabe für die kritische Forschung, die Quellen zu finden, aus welchen Aristides seine [illegible] [illegible] geschöpft hat.

Für die Rhythmik ist dieses schon von Westphal, Augsburg [illegible] Leipzig geschehen; über über die Quellen der Lehre von der Harmonik gingen die Ansichten noch auseinander. Westphal nahm den Aristoxenus als seinen Gewährsmann an, wogegen Carl von Jan in der in Nr. 50 d. J. angezeigten Schrift zeigt, dass in Aristides Lehren enthalten seien, welche mit denen des Aristoxenus zum Theil in Widerspruch ständen. Herr Dr. Deiters geht nicht von dieser Ansicht aus und sucht sie durch Prüfung und Vergleichung der einzelnen Capitel nicht nur zu begründen, sondern auch selbst die Quellen so weit möglich ausfindig nachzuweisen, was um so schwieriger ist, da uns dieselben selbst begreifbar gar nicht bekannt.

Deiters beginnt zunächst die Darlegung der ethischen Einflusses der Musik auf den Menschen, die mit der Platonischen Lehre übereinstimmen, auf Damon Athenaiensis, den Freund des Sokrates, zurück, welches ein Werk, wie man ihn genau nicht.

Das vom Aristides aus der Harmonik vorausgeschickte Capitel »de [illegible] [illegible] musicae [illegible]« soll [illegible] Eintheilung, wie sie aus Marcianus Capella ergänzen muss, wird er sich wiederum auf Lasos Hermionensis, zur Zeit der Regierung des Darius Hystaspis, als seine Quelle beruft.

auch die Schilderung der einzelnen Tonarten sei nicht auf Aristoxenus allein zurückzuführen, sondern auf ältere Lehrer, die Damon [illegible] [illegible] haben und vermuthet Deiters hier wieder den Damon als Quelle und durch den Gebrauch des Wortes [illegible] des Thrasyllus Platonicus.

Herr Dr. Deiters kommt zu dem Resultat, dass Aristides nur zum Wenigsten aus Aristoxenus geschöpft habe. Nicht einmal das Werk des Letzteren habe Aristides direct benutzt, sondern nur einen Auszug aus demselben, weil [illegible] [illegible] des Aristoxenus nicht unverändert, sondern durch Zusätze aus der Schule entstellt wiedergegeben wurden. Die übrigen Lehren des Aristides gingen auf ältere Theorien der vor-Aristoxenischen Zeit zurück und sei es kaum möglich [illegible] [illegible] [illegible] aufzufinden, welche dem Aristides als Quelle vorgelegen, und wahrscheinlich sei Aristides [illegible] oder [illegible] seine Lehren verdankt, und ob dieser Zeitgenossen des Plato selbst oder einem späteren Theoretiker, welcher an den älteren Lehren festgehalten, als welchen [illegible] den Theon Smyrnaeus [illegible].

Herr Dr. Deiters wird seine dankenswerthen Untersuchungen fortsetzen, die sich in diesem Programme nur über den ersten Theil der Harmonik erstrecken. Br.

Ein deutscher Text zu Carissimi's Oratorium Jephtha.

Aus dem Lateinischen übersetzt von B. Gugler *)

Der ältliche Erzähler. Als zu streiten begann der König der Kinder Ammon wider das Volk Israel, und [illegible] gedachte Jephtha [illegible] zum Kampfe, kam der Geist des Herrn über Jephtha, und da Jephtha [illegible] ins Streit, that er ein Gelübde also:

Jephtha. Wenn der Herr mir geben wird die Kinder Ammon in meine Hände, was aus der Thür meines Hauses zuerst mir begegnet, das sei nun mir dem Herrn geweiht zu einem Opfer.

Chor. So zog der Kinder Ammon zug Jephtha zum Streite, dass im Geiste des Herrn mit des starken Gottes er sie schlüge und bezwinge.

Posaunchor. Und nun blast Trompeten und es erschallt Paukenklang und [illegible] überall mächtig [illegible] auf dem [illegible].

Eine Stimme. Weichet, Verworfene, weichet, entweichet in schnelle Flucht! Ihr gedrohten, im [illegible] nach das [illegible] wird. Gott hat in seiner Herrlichkeit zum Streite sich erhoben und [illegible] [illegible]!

Chor. Weichet, Verworfene, weichet, entweichet in schneller Flucht! Ihr seid besiegt! Bald ist das Werk der Schlacht auf es [illegible] [illegible]!

Der Erzähler. Jephtha schlug sie; [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] — eine grosse, grosse Schlacht, gar gewaltig.

Chor. Ausgerottet [illegible] Ammon, und darniedergebeugt vor Israel lag seine Gewalt.

Erzähler. Da nun der Sieger Jephtha [illegible] kam zu seinem Hause, geht ihm entgegen sein einziges Kind, seine Tochter, mit Paukenschall und Reigen [illegible] vor.

Jephtha's Tochter. Stimmt an die frohen Lobgesänge mit Paukenschall und Cymbeln singt, Preiset im Sange Gott den Herrn, lobet in hohen Chören ihn. Den Herrlichen, der die Schlacht lenkt, den Herrn des Himmels preiset, der [illegible], dass er die Kinder Israel durch Heldenmuth zum Sieg geführt hat.

Posaunchor. Preiset im Sange Gott den Herrn, in hohem Chore lobet ihn! Israel dankt ihm [illegible] und unser Heer den Siegeskranz.

Jephtha's Tochter. Singt Alle, lobt Gott dem Herrn! das ganze Volk [illegible] dem Herrlichen, der die Schlachten lenkt, der uns [illegible] und Israel den Siegeskranz!

Chor. Gott unserm Herrn lobsingen wir, wir preisen den Herrlichen, der die Schlachten lenkt, der uns verlieh [illegible] und Zierde des Siegeskranz.

Erzähler. Aber da nun Jephtha, der das Gelübde dem Herrn gethan, die Tochter sah kommen ihm entgegen aus dem Hause, fing er an überlaut zu weinen und zerriss sein Kleid mit Jammer und klagte.

*) Das in d. Bande der »Denkmäler der Tonkunst« gedruckte Werkchen wurde am d. Dec. in einem Concert des unter Professor [illegible] ins Leben gerufenen »Vereins für classische Kirchenmusik« in Stuttgart aufgeführt, zu welchem Zwecke B. Gugler eine Übersetzung angefertigt hatte, die wir hier mittheilen, da das dieses Oratorium an mehreren Orten zur Aufführung vorbereitet wird, eine erwünschte Verdeutschung also Jedem willkommen sein muss.

Jephtha. Weh mir, weh mir! ach, meine Tochter, ach, wie beugst du mich, o meine einzige Tochter, wie betrübst du mich! und du selber, meine Tochter, [illegible]

Die Tochter. Wie kann ich dich beugen, mein Vater? und warum soll ich, als deine einzige Tochter, verderben mich?

Jephtha. Ich habe ein [illegible] Gelübde gethan gegen Gott, dass, wer mir zuerst entgegengeht aus der Thür meines Hauses, der soll von mir dargebracht dem Herrn zum Opfer. O weh mir, ach, meine Tochter [illegible]

Tochter. Vater mein, so du dem Herrn es gelobt hast und bist als Sieger vom Kriege gekehrt, siehe, bereit hier deine einzige Tochter! [illegible] dass es einem Opfer [illegible] Gott dich rächte! Nur Eines, Vater mein, gönne noch deiner einzigen Tochter, eh sie zum Tode geht!

Jephtha. Was könnte noch, o meine Tochter, was könnte noch dir, bis bereit zu sterben, die Seele [illegible]?

Tochter. Gieb mir die Frist, dass ich zwei Monden gehe hin auf die Berge und dort mit meinen Gespielen weine um meine Jugend Klage!

Jephtha. Gehe hin, mein Kind, gehe denn auf die Berge, meine Tochter, und weine um deiner Jugend [illegible]

Chor. Mit den Gespielen zu Berge zog das Kind Jephtha's, und sie klagte, und sie trauerte um ihrer Jugend [illegible]

Jephtha's Tochter. O trauert, ihr Hügel, trauert, ach jammert ihr Berge, jammert [illegible] bei dem schweren Leide meines Herzens klagt, ihr Hügel! [illegible] klagt, o klagt [illegible] Jungfrau [illegible] die Stunde meines Todes [illegible] Sohn [illegible] dieser [illegible] ihr Waldes Quellen und Bäche, bei dem Schmerze der Jungfrau weint, o weinet! [illegible] weinet, o weinet! Wehe mir Armen! [illegible] Israel und [illegible] des Vaters Thaten [illegible] zum Tode geh [illegible] des Vaters einzige Tochter [illegible] Felsen [illegible] mit Schrecken ihr Hügel, Thäler und Schluchten [illegible] weinet, Kinder Israel [illegible] Jugend [illegible] Jephtha's einzige Tochter habt um ihr Tod [illegible] Trauer [illegible] Klagechor!

Chor. Ja, weinet, Söhne [illegible] Israel! Ihr Jungfrauen [illegible] weinet laut! Dem Heldenkind [illegible] so jung zu sterben gebt [illegible] voll Schmerz und Trauer [illegible] Klagechor!

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

✻ **Berlin.** (Ein Opfer. Jul. Krause.) In Nr. [illegible] dieser Zeitung brachten wir [illegible] überraschende Nachricht, dass der kgl. Hof- und Opernsänger [illegible] seine Wagner-[illegible] wegen in den Ruhestand versetzt worden sei [illegible] verbunden [illegible] Theater [illegible] Bildung [illegible] Zeit der Stelle [illegible] kgl. Opern-Bühne [illegible] der kgl. Schauspiele [illegible] Kraft wie Krause [illegible] Bühne zu erhalten suchen. [illegible] Wagner'schen und [illegible] Berlin [illegible] Wagner-[illegible] Lohengrin [illegible] Fremden [illegible] Theater [illegible] Krause [illegible] Contract [illegible] Kinder lebenslänglich versorgt sind. Es ist somit sein Abgang vom Theater durchaus nicht [illegible], sondern allein des Theaters

Schade. Auch wird Krause, wie wir schon neulich sagten, in Zukunft [illegible] Kunst [illegible] Oratoriengesange [illegible] — Zum Abschied von Theodor fand am [illegible] im Opernhause eine Aufführung von Figaro's Hochzeit statt [illegible] Publikum [illegible] Frau Harriers-Wippern [illegible] Darstellerin der Gräfin (Frau von Voggenhuber) [illegible] Frl. [illegible] Correspondenz aus Hamburg in Nr. 48 [illegible] Mozart'schen Opern [illegible] Ensemble-Stücken [illegible] Tempo [illegible] Mozart [illegible] königlichen Oper [illegible] Berlin [illegible] Kapellmeister [illegible]

✻ **Berlin.** [illegible] Trotz der [illegible] Concerte [illegible] Gesangvereins [illegible] Zwecke [illegible] der deutschen [illegible] Stücke [illegible] Chöre [illegible] Stimmen [illegible] Chöre [illegible] Lieder [illegible] Zwischen Weiden [illegible] Mendelssohn [illegible] Lied [illegible] Lied von Albert [illegible] Eindruck [illegible] Stimmfärbung [illegible]

die erst auf Kosten der anderen zu bevorzugen. Die modernen Chor-Lieder sind dagegen mehr nur Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung von drei anderen Stimmen. [illegible] der Uebertreibung sowohl nach der Seite hin harmonischer Effecte als auch nach der Seite des Ausdrucks [illegible]. Es nach dem Wagner'schen [illegible] doch [illegible] hin und wieder ganz erklärlich dass [illegible] Componisten [illegible]. — Das Concert wurde noch unterstützt durch den Gesang einer Frau Marie Lehmann vom Leipziger Stadttheater, deren Name auf dem Programm zur Erhöhung des Interesses [illegible] Sängerin [illegible] Stimme und Vortrag der Sängerin berührten uns [illegible] wohlthuend, doch war die Aussprache [illegible] mangelhaft. Die Sängerin hat sich angewöhnt [illegible] ein [illegible] Wo bestimmt die [illegible] Tonen [illegible] zu erwähnen, sonst gehörten da sich als [illegible].

Nordamerika. Unser Bericht hat zu erwähnen vergessen, dass in dem Concerte auch alte drei altere Beispiele zur Aufführung kamen, was wir nach [illegible] Angelegenheit [illegible] Herr G. E. [illegible] der Vogt'schen Zeitung darüber [illegible] das sehr hier [illegible] »Das Programm [illegible] So richtig der Gedanke ist, bei Concerten [illegible] der Chor [illegible] Periode [illegible] Meistern [illegible] Periode [illegible] Empfindung [illegible] Theilnahme derselben [illegible] Programme zur Regel werden sollten. Unter acht Chorliedern aus dem sechzehnten Jahrhundert und [illegible] Stil [illegible]. Es ist auch ein Irrthum, zu glauben, dass der Chor in den alten Sachen besser klingt, es ist [illegible]. Theoretiker können sich berechnen, dass die alten Meister [illegible] für die Singstimmen geschrieben haben und [illegible] Theorie nach besser klingen müssten; sie vergessen aber, dass erwachsene und reife Menschen — die Schüler [illegible] andere — [illegible] singen, wobei zu ihrem Besten am wenigsten [illegible]. Der gesammte [illegible] anderen Geschmacks [illegible] zu reden, wie nichts wenn er seiner [illegible] Wunsche war [illegible], dass [illegible] Theil wurde, wobei [illegible].

Frankfurt a. M. (Schluss.) Herr Musikdirector Volkmar aus Homberg bei Cassel gab in der St. Katharinenkirche ein Orgelconcert, in welchem er fast nur eigene Compositionen vortrug, welche sämmtlich der bezeichneten Musik [illegible]. Indem sie [illegible] Glück [illegible] nicht für den Mangel an Erfindung und gewählter Form entschädigt haben. — Ein merkwürdiges Concert fand am 27. Nov. in der [illegible] großen Saale unter [illegible] Zudrange statt: ein Kinderconcert zum Besten der Verwundeten und Nothleidenden am Kriegsschauplatze. [illegible] Zustande und [illegible] wohl [illegible] Unternehmen [illegible]. Nachdem ein Knabe einen recht hübschen Prolog gesprochen, wurde von mehreren hundert Knaben und Mädchen unter Leitung der Lehrer [illegible] dreistimmig rein und exact gesungen [illegible] »Tochter Zion, freue dich«. [illegible] die Bach-Gounod'sche Meditation für Clavier und Violine von einem Mädchen und einem Knaben wacker gespielt. Eine junge Sängerin sang dann Lieder von Taubert [illegible] — die [illegible] Verwundeten und Nothleidenden zu Liebe ein Auge [illegible]. Es folgte die Titus-Ouvertüre, auf vier Flügeln achthändig gespielt. Herr [illegible] — dem [illegible] Trio für drei Violinen [illegible] Vortrag [illegible] Zusammenwirken [illegible]. Den Beschluss [illegible] Theiles machte die von über hundert Knaben gesungene »Wacht am Rhein«. Der zweite Theil brachte [illegible] lebenden Bilder, deren nähere Besprechung nicht hierher gehört. Dass das Publikum Alles mit Jubel aufnahm und die Kleinen auch wirklich [illegible] bekamen, kann man sich denken. Die Nachfrage war so kolossal gewesen, dass das Concert am [illegible] unter gleichem Zudrange wiederholt werden musste.

Schwerin. Eine der bemerkenswerthesten Leistungen unserer Bühne in jüngster Zeit war die erneuerte Vorführung des Don Juan in der Bearbeitung unseres Intendanten, des Herrn v. Wolzogen, dem Gelingen derselben trug wesentlich bei, dass der Hofkapellmeister Aloys Schmitt von Anfang an so völlig auf die Intentionen des Intendanten einging und mit bewährtem Geschick alles Musikalische zur Ausführung brachte. Doch auch die übrigen Mitwirkenden [illegible] Gaben. Frl. [illegible] als Donna Anna [illegible] in dem grossen Recitativ und in der darauf folgenden Arie. Die Dame besitzt Intelligenz, aber im Ganzen überwiegt der Verstand [illegible] Element. Hr. Carl Hill als Leporello war [illegible] Register. Auch war von [illegible] Wirkung. [illegible] Don Juan seine Aufgabe mit [illegible] Fleisse [illegible] Zerline und [illegible] wird man [illegible] Anforderungen stellt. Der Masetto war [illegible] leider [illegible] Töne an der Luft. — Unsere Beethovenfeier war [illegible] Abende [illegible] Fidelio — Kammermusik [illegible] Perioden — Missa solemnis — Egmont. Also, wie Sie sehen, sind wir nicht gewillt, [illegible] andere Leute.

Luzern. Ueber eine neue viersätzige Symphonie von Fr. Pfyffer, welche in L. [illegible] zur Aufführung gelangte, schreibt die hiesige Zeitung: »Im Stadttheater wurde vor einem Kreis [illegible] durch die Theaterkapelle und unter der Direction des Componisten vorgetragen: Eine Symphonie in vier Sätzen von Fr. Pfyffer. Schon im April 1869 hatte anlässlich eines Concerts der [illegible] Theil der hiesigen Publicums Gelegenheit, eine grössere Composition unseres jungen Mitbürgers [illegible] Orchester [illegible]. Wenn dieselbe auch [illegible] an dieselben Erwartungen berechtigte, so mussten sich doch am letzten Montag die [illegible] Zuhörer, welche der sich steigernden Entwicklung des Werkes von Anfang bis zu Ende mit grösster Aufmerksamkeit lauschten, gestehen, dass die Productionskraft des Componisten seit anderthalb Jahren grosse Fortschritte gemacht hat. Die Aufführung seiner Symphonie war von durchschlagendem Erfolge begleitet, zu welchem wir Herrn Pfyffer aufrichtig gratuliren. Schon der schwungvolle Allegro [illegible] gewöhnliches Tonwerk [illegible] Zuhörer [illegible] durch die weichen [illegible] Andante und das [illegible] Scherzo [illegible] des Gedanken und Motive [illegible] Finale war von zündender Wirkung. — Die ganze Symphonie geistreich [illegible] und namentlich von grosser Klarheit, [illegible] Orchester sofort in seine Aufgabe [illegible] einmaliger Probe das Werk mit Schwung zur Aufführung brachte. [illegible] wir hier übrigens [illegible] Schlusssatz: »Wir [illegible] Charakter des Tonwerks [illegible] Ueberzeugung, dass Herr Pfyffer [illegible] mit grossem Erfolg an die Schaffung einer Oper [illegible] würde. Dass eine Symphonie und eine Oper [illegible] Frage, [illegible] Begabung für das Eine [illegible] für das andere gemacht werden kann. Die Symphonie ist ein Werk [illegible] Instrumental[illegible] die Oper ein Werk des Gesanges und zwar wesentlich des [illegible] Gesanges. Welch ein Unterschied. Daher, ihr Herren Localkunstkritiker, [illegible] den jungen Componisten [illegible] Gesang zu studiren, das ist der beste Weg zur Oper.

Der Verleger Leonh. Simion in Berlin versendet die erste Lieferung der 2. Auflage des Musikalischen Conversations-Lexikons von dem verstorbenen A. Gathy, »gänzlich umgearbeitet und vermehrt von A. Reissmann« und sagt in der Ankündigung: »Der Name des Herausgebers August Reissmann überhebt mich jeder weiteren Empfehlung.« Ist auch wirklich der Fall, nur in etwas anderem Sinne, als der Herr Verleger meint.

ANZEIGER.

[118] Im Verlage von Robert Seitz in Leipzig erschien soeben

Friedensfeier
Fest-Ouverture
für grosses Orchester
von
Carl Reinecke.
Op 105.

Partitur 2 Thlr 15 Ngr Orchesterstimmen 3 Thlr 20 Ngr
Der vierhändige Clavierauszug erscheint in ca. 8 Tagen.

---

[311] Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig

Soeben erschien

Ludwig van Beethoven.
Ein musikalisches Charakterbild
von
G. Mensch.
Mit dem Portrait Beethoven's in Kupferstich.
Ein starker Octavband, elegant geheftet 1½ Thlr
Elegant gebunden 1¾ Thlr

---

[314] Billige Prachtausgaben.

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,
durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

G. F. Händel's Werke.
Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher
Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.

Bis jetzt erschienen

Acis und Galatea.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr n Chorstimmen à 5 Ngr n

Athalia.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr n Chorstimmen à 6 Ngr n

Belsazar.*
Clavier-Auszug 1 Thlr n Chorstimmen à 9 Ngr n

Cäcilien-Ode.
Clavier-Auszug 15 Ngr n Chorstimmen à 4 Ngr n

Dettinger Te Deum.
Clavier-Auszug 11 Ngr n Chorstimmen à 4 Ngr n

Israel in Aegypten.*
Clavier-Auszug 1 Thlr n Chorstimmen à 10 Ngr n

Judas Maccabäus.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr n Chorstimmen à 7½ Ngr n

Samson.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr n Chorstimmen à 7½ Ngr n

Saul.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr n Chorstimmen à 7½ Ngr n

Trauerhymne.
Clavier-Auszug 15 Ngr n Chorstimmen à 2½ Ngr n

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 1 Ngr n [illegible] auf diese billige und correcte Prachtausgabe aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die einzige Ausgabe ist, welche mit der Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft völlig übereinstimmt und weshalb sie bei [illegible] Aufführungen [illegible]

---

[315] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

SINFONIEN
von
Ludwig van Beethoven.
Herausgegeben von Fr. Chrysander.
Partitur
Pracht-Ausgabe.

Nr.	Op.				Thlr	Ngr
No. 1.	Op. 21	in C dur	Netto	Thlr	1	—
- 2.	- 36	in D dur	-	-	1	15
- 3.	- 55	in Es dur (Eroica)	-	-	1	15
- 4.	- 60	in B dur	-	-	1	15
- 5.	- 67	in C moll	-	-	1	15
- 6.	- 68	in F dur (Pastorale)	-	-	1	15
- 7.	- 92	in A dur	-	-	1	15
- 8.	- 93	in F dur	-	-	1	15
- 9.	- 125	in D moll (mit Chor)	-	-	3	—

In eleganten Einbande kostet jede Sinfonie 15 Ngr mehr.

---

[312] Das von E. W. Fritzsch in Leipzig [illegible] der sogenannten Musikalischen Strassengespräche

Musikalische Wochenblatt
beginnt am 11. December d. J. seinen
2. Jahrgang

[illegible]

Geschichte der Musik

[illegible]

---

[317] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

SALAMIS
Siegesgesang der Griechen
von Hermann Lingg
für
Männerchor und Orchester
componirt von
Friedr. Gernsheim.
Op 10.

Partitur	1 Thlr	21 Ngr	
Clavier-Auszug und Chorstimmen	1	-	25 -
Chorstimmen einzeln	à —	-	1½ -

Orchesterstimmen sind wir sie in Abschrift zu beziehen

Verantwortlicher Redakteur Wilhelm Werner in Leipzig
Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 28 December 1870. **Nr. 52.** V. Jahrgang.

Inhalt: Ludwig van Beethoven. Zum 17 Dec. 1870. — Johann Peter Sweelinck (1562—1621) (Drei Fugen, drei Toccaten und vier Variationen für Orgel von Sweelinck und Samuel Scheidt aus der Originaltabulatur übertragen von Robert Eitner). — Notiz zu G. Nottebohm's Beethoveniana. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst der fünfte Jahrgang dieser Zeitung, und bitte ich die geehrten Abonnenten, welche ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang nicht schon eingesandt haben, dies schleunigst zu bewerkstelligen, damit keine Störung in der Versendung eintritt.

Es ist Vorkehrung getroffen, dass die Unregelmässigkeit in der Zusendung der Zeitung, welche bei der Entfernung des Herausgebers vom Druckorte unter den obwaltenden kriegerischen Verhältnissen mitunter nicht zu vermeiden war, fernerhin nicht wieder vorkommt.

J. Rieter-Biedermann.

Ludwig van Beethoven.
Zum 17 December 1870.

Inmitten der gewaltigen Aufregung und Spannung, in welcher der ruhmvolle blutige Kampf gegen die frevelhaften Störer des Völkerfriedens unsere Herzen gefesselt hält, inmitten der frohen Begeisterung und Erhebung, mit welcher uns alle die glänzenden Siege unserer Brüder, die neue Zukunft unseres Vaterlandes erfüllt, inmitten dieser ausserordentlichen Zeit, welche alle geistigen Interessen der Menschen auf einen Punkt richten möchte, wollen wir die Jubelfeier des Mannes begehen, den unsere Stadt ihren grössten Sohn, den Deutschland seinen grössten Tondichter nennt. In der That, wenn irgendwann, dann haben in solchen Zeiten, wie die eben durchlebte, jene Männer Anspruch auf die Bezeugung unserer Verehrung, in welchen die geistige Höhe unseres Volkes im Vergleiche zu den benachbarten Nationen sich darstellt. Oder repräsentirt etwa nicht auch Beethoven den Sieg des Echten über den Schein, der Wahrheit über Trug und Gleissnerei, der gediegenen Tüchtigkeit über gehaltlose Oberflächlichkeit? Was haben uns denn unsere westlichen Nachbarn in den letzten Jahrzehenden auf dem musikalischen Felde gebracht, wenn nicht solches, was man entweder als gleichgültig bei Seite lassen, oder wovon man sich empört abwenden musste? Ja, selbst deutsche Künstler liessen sich den verderbenbringenden Einflüssen der Pariser Oper nicht entziehen können und mit Verleugnung ihrer deutschen Natur das Ziel wahrer Kunst vor dem Dienste eitlen Glanzes und üppiger Sinnlichkeit aus den Augen gerückt, und in deutschen Kunstwerken ausgriff sich französische Leichtfertigkeit, um an ihren Geisten bemäkelt, aber mit offenen Flitter Beifall ihrem Publikum gezwungen zu werben. Und auch ohne Beschämung haben wir zu bemerken Gelegenheit, wie tief der Geschmack eines grossen Theiles unserer Bevölkerung von diesen Pariser Unsitten berührt ist, wie lange und entscheidend diese Meyerbeer, Gounod, Offenbach unsere Bühnen beherrschten — beherrscht haben, dürfen wir hoffen. Wo sich aber auch dort in kleinerem Kreise das Bedürfniss nach Edlerem und wahrhaft Schönem kundgab, da war es niemand anders als Beethoven, bei welchem man fand was man suchte. Beethoven's Symphonien und Quartette haben auch selbst in feindlicher Umgebung die Ahnung des Höheren bewahrt und verbreitet. Auch von diesem erfreulichen Einflusse sind wir — jeder weiss es — mehrfach Zeugen gewesen. So kann man denn auch heute mit freudiger Genugthuung den 17 December festlich begehen und in dem Namen unseres deutschen Beethoven das Zeichen erblicken, in welchem die Unwahrheit und das Gemeine immerdar siegreich wird bekämpft werden.

Mit wie viel grösserem Stolze aber dürfen wir Bonner in diesem Jahre den Ehrentag unseres Meisters feiern! In unserer Stadt erblickte er nicht allein das Licht der Welt, er hat hier den grössten Theil seiner jugendlichen Entwickelung durchgemacht, und die tiefsten und bleibenden Eindrücke aus diesem seinem Bonner Leben in seine spätere Heimath mit hinübergenommen. Und bekanntlich waren diese Eindrücke wenigstens in musikalischer Hinsicht nicht gering anzuschlagen. Wie in unserer Stadt in den ersten Jahren vor der Revolution überhaupt ein reges geistiges Leben zu erstehen begann, so hatte die Kunstliebe der letzten Kurfürsten namentlich die musikalischen Institutionen auf eine anerkennenswerthe Höhe gebracht. Eine ausgezeichnete Kapelle, ein wohl ausgestattetes Theater, eine gut besetzte und gut gehaltene Kirchenmusik zeichnete sie besonders vor manchen anderen aus; Künstler von bedeutendem Namen, wie Ries, die beiden Romberg, die beiden Reicha befanden sich dort, und ebenso lebte daselbst ein Kunstfreunde von geläutertem Geschmacke und regem Interesse. Zu dieser Gemeinschaft aber gehörte Ludwig van Beethoven von frühester Kindheit nicht allein durch seine Herkunft, als Enkel des Hofkapellmeisters, als Sohn des kurfürstlichen Hoftenoristen; seine früh erwachende, gewaltige Begabung hatte schon dem Knaben eine selbständige Stellung in diesem Kreise

zählige Künstler gegeben; schon mit 13 Jahren war er Hoforganist, bald nachher Mitglied des Orchesters als Bratschist sowie Kammermusikus des Kurfürsten. So waren ihm die grössten Werke sowohl der Kammermusik, wie der dramatischen und der kirchlichen von frühster Jugend an vertraut; seine tiefe Verehrung für Mozart, an welchem sich sein ganzes Schaffen bis gegen sein 30stes Jahr hin durchlehnt, wurde in Bonn begründet; von Bonn aus besuchte er den göttlichen Meister im Jahre 1787, und sein Spiel entlockte diesem das bekannte prophetische Wort. Sein Clavierspiel, auch war es namentlich welches bereits in Bonn zu jener hohen Entwicklung gedieh, die auch in seiner vollendetsten Zeit als bewundernswerth bezeichnet wird; es war die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks sowie die tiefe geistige Durchdringung, die ihn gleich beim ersten Auftreten über alles Virtuosenthum hoch erhob. Wie manchesmal erklangen seine wunderbaren Phantasien in dem beschiedenen Zimmer des Hauses, welches seine Familie so viel bewohnte — es ist das Fonck'sche Haus, Wenzelgasse 476 —, wo ihm sein Freund und Beschützer Graf Waldstein zuhörte und ihm seine Zukunft prophezeite; wie oft entzückte er seine Genossen in der Kapelle durch sein meisterliches Spiel, so dass sie ganz Ohr waren, wenn er spielte; und in die vornehmsten Kreise der Residenz erhielt der Hausssohn Kunst leichten Eingang und gewährte ihm reiche bewundernde Anerkennung auch den Trost, als das traurige Familienleben, welches ihm namentlich seit seiner Mutter Hinscheiden (1787) beschieden war. Es ist dies der dunkle Schatten, der auf dem Bilde von Beethovens Jugend eben ruht; die ebenso trüben Verhältnisse seines elterlichen Hauses, veranlasst durch des Vaters Schwäche und Verkommenheit, haben ihn weder künstlerisch noch menschlich in der Entwicklung finden lassen die einem solchen Talente angemessen war. Künstlerisch steht, dass sowohl Beethoven bereits in Bonn vielerlei sowohl technischen wie theoretischen Unterricht erhalten, so hat er doch den strengen theoretischen Cursus nicht durchgemacht; des würdigen Neefe Anleitung war nicht ausreichend, ihn in den sicheren Besitz der zum selbständigen Gestalten erforderlichen technischen Fertigkeit zu setzen; der häufige junge Mann hat in Wien bei Haydn und Albrechtsberger von vorne anfangen müssen, so hat erst in Wien die ersten völlig gezeitigten Früchte seiner Muse in die Welt gesandt. Menschlich noch weniger, denn wenn auch die sittliche Energie des Mannes im Stande war, im Verlaufe seines Lebens die Lücken seiner wissenschaftlichen Bildung gut genommen auszugleichen, welche die zeitige Vernachlässigung seiner Jugendunterrichts nothwendig zurücklassen musste, so ist es ihm nicht gelungen, die Härten des Charakters zu entwischen, welche die unerfreulichen Eindrücke seines häuslichen Lebens, in welchem sonst die harmonische Bildung des Gemüthes zu wurzeln pflegt, in ihm geschaffen hat so. Die Fülle geistiger Hochherzigkeit, deren Zahl täglich wächst, wollen uns darüber täuschen, wir hoffen dass der hand in Biograph nicht vergessen wird, dass der Künstler ein Mensch gewesen, der sich nach gegebenen Voraussetzungen entwickelt hat, und wir vertrauen, dass die Verehrung des Künstlers dabei nicht leiden wird.

Was Bonn dem grossen Meister gab, was es ihm nicht geben konnte, ist bekannt genug; aber wie er selbst der schönen Heimath nie vergessen hat, und ob sein verhängnissvolles Leiden ihm die Möglichkeit benahm, dieselbe wieder zu sehen, so ist auch seine Vaterstadt der Ehre stets eingedenk gewesen, die ihr seine Geburt gewährt. Die grossartige Höhe des Beethoven'schen Schaffens, welche ihn von den Mozart'schen Vorbilde allmälig weiterführte, welche mit der ausdrückenden Individualität, der sich erhebenden Innerlichkeit, der immer sicherer geübten Kunst in kräftiger, Ungeahntes aussprechenden Formen des Ausdrucks zu erwecken und aus dem ursprünglichen Tonspiele, in welchem sich die behagliche Selbstzufriedenheit spiegelte, fortschreitend zum Darstellung der tiefsten Seelenkämpfe und höchsten Triumphe, die der menschliche Geist fassen kann — diese glänzende Bahn, die ihn in der letzten Periode seines Schaffens zu einer immer grösseren Unmittelbarkeit der Tonsprache befähigte, sie hat sich durchaus in seiner neuen Heimath Wien vollzogen; dort erntete er seine Lorbeeren; dort bildete sich der anfangs kleine, allmälig wachsende Gemeinde zu seiner Verehrung; dort auch erlebte er das Geschick, von der Menge vergessen, vor dem im Süden aufsteigenden Gestirnen in ihren Augen verdunkelt zu werden. Aber während sein Ruhm die Welt durchdrang, nahm auch seine Vaterstadt von jeder Phase seiner Entwicklung dankbar und eifrig Notiz, und trug ihm, wo sie konnte, den Zoll der Verehrung ab. Wir fehlte uns ... Schiller, auf den unsere Stadt schon stolz sein dürfte, wenn sie nicht Beethoven's Geburtsstadt wäre, Ferdinand Ries, der die erste Aufführung der 9. Symphonie in unseren Rheinlanden (1825 zu Aachen) bewirkte; hier wurde dem grossen Meister auf Anregung seiner Verehrer das Denkmal errichtet, welches unseren Münsterplatz ziert; hier auch ist namentlich in den letzten drei Jahrzehenden ein reges und allseitig fest gewurzeltes musikalisches Leben entstanden, welches mag es auf die Pflege im Privatkreise beschränkt bleiben, mag es in öffentlichen Aufführungen seinen Ausdruck finden, deutlich oder stillschweigend auf Beethoven als seinen Mittelpunkt hinzielt. Seine Sonaten, seine Lieder, seine Quartette dürfen als Gemeingut aller bezeichnet werden; unser Instrumentalverein, der des Meisters Namen führt, hat die Darstellung seiner Werke zum ausgesprochenen Hauptzwecke; dieselben dem grossen Publikum in möglichst vollkommener Form vorzuführen, ist das verdienstvolle Streben unserer thätigen Dirigenten gewesen. Und nun ist es der Thätigkeit unserer Verwaltung und der Opferwilligkeit unserer Mitbürger gelungen, den Aufführungen auch ein geeignetes Local zu verschaffen; die Feier des 100jährigen Geburtstages Beethoven's soll auch die Einweihungsfeier unserer Beethovenhalle sein.

Gewiss, unser Bonn hat sich der Ehre, Beethoven geboren zu haben, nicht unwürdig gezeigt, und die würdige Feier seines Geburtstages bekundigt von wahrem Herzensbedürfniss aller, die gemeinhin die Kunst gepflegt haben. Unserer Verehrung und Hingebung an das Schöne und den Meister der es geschaffen, Ausdruck zu geben, benutzen wir uns nur in gegenwärtigen Momente nicht zu erbauen, die Anschauung und der Eindruck desselben wird uns vielmehr von dem engbegrenzten Standpunkte des localen Stolzes zu der höheren nationaler Betrachtung hinüberführen; und indem wir uns vorhalten, wie Beethoven nicht uns allein, sondern unserm Vaterlande und allen, die für das Schöne empfänglich sind, angehört, werden uns die Ueberzeugung erstarken, dass dieses unser Vaterland zur Zeit seiner neuerstehenden politischen Grösse wir Zeugen sein dürfen, dessen Wissenschaft überall herrscht, wo geistige Interessen gepflegt werden, auch in seinen Künstlern unbestritten unter den Völkern dasteht.

(Bonner Zeitung vom 17. Dec.)

Johann Peter Sweelinck (1561—1621)

Drei Fantasien, drei Toccaten und vier Variationen für Orgel von Sweelinck und Samuel Scheidt, (Sweelinck's Schüler) zumeist aus einem Manuscripte des grauen Klosters zu Berlin aus der Orgeltabulatur übersetzt und herausgegeben von **Robert Eitner.** Verlag und Eigenthum von N. Simrock in Berlin. Pr. 1 Thlr. netto. Gross Noten-Octav, Dedication und Vorrede VI Seiten, Notenstich 31 Seiten.

Herr Eitner hat sich der Mühe unterzogen, aus einer deutschen Tabulatur-Handschrift des siebzehnten Jahrhunderts

eine Anzahl Orgelcompositionen von Sweelinck (nebst zwei kleinen Stücken: Variationen an je 16 Takten von S. Scheidt) in moderne Notenschrift zu übertragen und dem heutigen orgelspielenden Publikum zugänglich zu machen. Es ist dies insofern ein verdienstliches Unternehmen, als Sweelinck einer der ersten Organisten war, welche sich durch das kunstvollste [illegible] Fertigkeit im Spiel einen bedeutenden Ruf erwarben. Seine Zeitgenossen sind seines Lobes voll, und der alte Joh. Gottfr. Walther berichtet in seinem musikalischen Lexikon (1732) sich auf das Zeugniss von Sweelinck's Zeitgenossen stützend, folgendermaassen von ihm: »... Sweelinck, welcher [illegible] sehr guter Freund gewesen, nennet ihn nur schlechtweg seinen Niederländer, ... aber auch ein Miracul der Musicorum und Organisten, zu welchem täglich ... er gespielt, ein grosser Zulauf geschehen, um ihn zu hören und kennen zu lernen. Er habe nebst den Davidischen Psalmen, auch andere geist- und weltliche Lieder von 3, 4, 5 und 8 Stimmen herausgegeben, und sey an. 1622 im November gestorben.«

Für die Geschichte des Orgelspiels haben die Sweelinck'schen Compositionen somit ihren unbedingten Werth, und wir können das Unternehmen Eitner's in dieser Beziehung nur billigen. — Herr Eitner hat seine Ausgabe unserem berühmten Orgelvirtuosen »Herrn Professor August Haupt, Organist [Organisten] an der Parochialkirche und Director des Königl. Kirchenmusikinstituts [des Königl. Instituts für Kirchenmusik] zu Berlin hochachtungsvoll zugeeignet«. Neben der dieser wohlmotivirten Dedication folgende Vorwort, in welchem uns die Verdienste des nebenhaltenen Jahrhunderts um die Musikentwicklung und die Lebensverhältnisse Sweelinck's ... auseinandergesetzt werden, auch in ... die Behauptung aufgestellt wird: »dass man Sweelinck mit vollem Recht als den Gründer der Instrumentalmusik ... nennen könne«, wofür wir uns an lieber hinwegsetzen, als wir erst zur Kenntniss Gelegenheit hatten, den Werth Eitner'scher Behauptungen kennen zu lernen. Wir wollen deshalb unsere Aufmerksamkeit der Ausgabe selbst zuwenden und sehen, ob der Herausgeber die Sweelinck'schen Stücke richtig und zuverlässig übertragen hat. Eine gute sorgfältige Ausgabe dieser Art muss eigentlich so beschaffen sein, dass sie die Quelle, das Handschrift, im wesentlichen vollständig ersetzt. Legt man diesen höchsten Maassstab an die vorliegende Eitner'sche Ausgabe, so lässt sie allerdings vieles zu wünschen übrig. Zunächst müssen wir es als eine auffallende und unnöthige Abweichung vom Original bezeichnen, dass Eitner alle Notenwerthe verdoppelt hat, d. h. dass er durch die ganze Ausgabe hindurch statt des $^4/_4$-Taktes (C) den *alla-breve*-Takt (𝄵) gesetzt hat. In allen älteren und neueren Schriften über die deutsche Orgeltabulatur ist der Notenwerth durch folgende Zeichen ausgedrückt:

(·)	ǀ	┌	╒	≡	≣	≣
(𝅜)	𝅝	𝅗𝅥	𝅘𝅥	𝅘𝅥𝅮	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅰

Hr. Eitner sagt zwar (Vorrede S. IV), dass die deutsche Orgel-Tabulaturschrift »hinlänglich bekannt« sei und (S. V) dass seine Uebertragungen »getreue Copien des Originals« seien, dennoch nimmt er aber folgende Notenwerthe an:

ǀ	┌	╒	≡	≣	≣
𝅜	𝅝	𝅗𝅥	𝅘𝅥	𝅘𝅥𝅮	𝅘𝅥𝅯

und fügt in einer Anmerkung S. 1 hinzu: »Die halben Noten haben die Geschwindigkeit unserer heutigen Viertelnoten im anfangen Zeitmaasse = 21 *M. M.*« Diese Bemerkung ist also

ganz unnütz. Herr Eitner hätte sich lieber nur seiner Uebertragung der Stücke mit der »hinlänglich bekannten« Tabulatur bekannt machen sollen. Jetzt erwächst ihm durch seine eigenmächtige Verdoppelung aller Notenwerthe noch die grosse Unbequemlichkeit, dass er drei- und vierstimmige Accordgriffe in viereckigen Breven schreiben muss, was recht unbequem zu lesen ist:

[musical notation] statt [musical notation]

Eitner Notirungs-Fehler ist trotz der durch ihn entstehenden Unbequemlichkeiten doch immer nicht wesentlich zu nennen, da nun der *Alla-breve*-Takt durchaus denselben Verhältnisse wie der Vier-Viertel-Takt (nur äusserlich in anderer Gestalt) wiedergiebt. — bedenklicher dagegen ist die von Herrn Eitner getroffene Notirungsweise auf *drei* Liniensystemen, von denen er das unterste für das Pedal, die beiden oberen für ein, auch meistens zwei Manuale bestimmt, nicht als ob diese Anordnung an und für sich nicht die zweckmässigste sei, sondern deshalb, weil wir in den Sweelinck'schen Tabulaturen nirgends eine Angabe finden, was auf einem oder zwei Manualen und was auf dem Pedal gespielt werden soll. Der Leser wird sich leicht ein richtiges Bild von der Handschrift machen können, wenn er sich die Mühe nimmt, die Beilage I meines Contrapunkts anzusehen, woselbst ich etwas mehr als die Hälfte der ersten Seite dieser Handschrift habe facsimiliren lassen; eine Uebertragung dieses Fragments auf zwei Systeme und in den richtigen Notenwerthen ist u. a. O. Seite 23—28 zu finden. Wenn nun, wie in diesem Anfang des ersten Stückes, der Satz wirklich vierstimmig ist und die unterste Stimme sich in einem der Pedaltöne angemessenen Umfange bewegt, so hat die Notation auf drei Liniensystemen sicherlich das angenehme für sich, dass man die Stimmen leicht übersehen und unterscheiden kann. So verhält sich aber die Sache nicht immer. Bisweilen findet man einzelne auffällige Accorde, an anderen Stellen wird die Unterstimme weit über den Umfang des Pedals (oft bis in die Sopranlage) hinaufgeführt, an noch anderen Stellen enthält die Unterstimme so schnelle Noten, dass sie schlechterdings auf dem Pedal nicht ausführbar sind. Diese Umstände veranlassen Herrn Eitner nun mit der Unterstimme nach Belieben zu verfahren, d. h. bald als Pedal-, bald als Manual-Stimme ganz nach Willkür zu notiren, bald auch den Zusatz in kleineren Noten zufügen: »kann auch auf dem ersten Manuale gespielt werden« u. s. w. — Der Herausgeber scheint seine Unsicherheit hier selbst zu fühlen. In der Vorrede S. V sagt er: »Der Gebrauch des Pedals ist im Originale mit grosser Ungenauigkeit [!] verzeichnet« [er ist weder mit Genauigkeit, noch mit Ungenauigkeit, sondern gar nicht verzeichnet!]*), »so dass oft Passagen in der Bassstimme stehen, welche bis in die höchsten Lagen der Oberstimmen hinaufgehen. Da wir wissen, dass das Pedal der Alten den gleichen Umfang hatte wie noch heutigen Tages, so lag es auf der Hand, wie solche Stellen zu spielen sind (?) und habe ich daher auch durchweg bemüht, eine praktische und leicht spielbare Aus-

*) Warum sagt Herr Eitner in der Vorrede denn nicht ganz offen? [illegible] wird ein so unbestimmter Ausdruck wie »mit grosser Ungenauigkeit« zu den falschesten Vorstellungen? Auch in der Ausgabe selbst ist diese Zweideutigkeit überall zu finden. Eitner macht im Anfang S. 6 der Orgelstücke die Anmerkung: »Alle Angaben, welche eingeklammert sind, rühren vom Herausgeber her. Hieraus muss man natürlich annehmen, dass jene nicht eingeklammerten *M.* und *P.* *M.* sich ... wirklich in der Handschrift, dem ist aber keineswegs so; sie sind Zusatz und Erfindung des Herrn Eitner. — Er ... sagt ... auf die Bemerkung ... eingeklammert] über den Bass: »ist die Pedalstimme nicht notirt«, woraus bei solcher, welche die Handschrift nicht kennen, schliessen ... die [illegible] ... die Pedalstimme kann besonders notirt. Also überall Confusion!

führung zu erzielen. Hier ein Beispiel, wie Herr Ritter verfährt (vgl. S. 5). Zunächst lasse ich das Sätzchen mit richtiger Uebertragung der Notenwerthe und genauer Angabe der Pausen folgen:

Diese Passagen der Unterstimme, von denen ich mit grösster Sicherheit annehmen kann, dass sie zu Sweelinck's Zeiten nur manualiter gespielt worden sind, geben in der Eitner'schen Ausgabe so aus:

Ist das nicht eine ganz willkürliche Vertheilung der Stimmen? wo kommen z. B. die ganzen Takt-Pausen in den ersten Takten her? und so durchweg, dass man glauben muss, die Composition bestände aus fünf obligaten Stimmen. Im letzten Takt steht ausserdem, beiläufig gesagt, das g der Mittelstimme um eine Octave zu hoch.

Soviel über die äusserliche Einrichtung der Ausgabe. Sie schon von der Art ist, dass wir nicht leicht ein richtiges Bild von der Gestalt der Compositionen und von dem, was und wie es nur die Handschrift bringt, bekommen können. Aber auch hoeren wollen wir noch abzählen und gern zugestehen, dass trotz der willkürlichen Pedalbehandlung, sowie der Vertheilung der Stimmen auf Manuale I und II, und trotz der unrichtigen Notirungsweise dennoch die Ausgabe ihren Werth haben könnte, wenn sie nur im Uebrigen correct wäre, und ein thatsächlicher Zeugniss von der Sorgfalt und dem Fleiss des Herausgebers ablegte. Wie es aber hiermit beschaffen ist, werden wir sogleich sehen. Bei einer Vergleichung mit dem Manuscript fand ich zunächst eine grosse Menge kleinerer Fehler, wesentliche und unwesentliche, von denen ich nur einige wenige mittheile.

S. 4 Takt 14 lies im oberen Liniensystem:

statt

S. 5 Takt 4 muss die Note im Alt $\bar{c}$ statt $\bar{d}$ heissen. — Auf demselben Seite Takt 21 und 22 hat der Herausgeber statt der Pausen einen Punkt gesetzt. Im Manuscript steht es

statt

S. 7 Takt 4 steht die Mittelstimme in der Handschrift eine Octave tiefer, so

Dergleichen kleinere Fehler gehen durch die ganze Ausgabe und beweisen, dass der Herausgeber noch nicht die nöthige Sorgfalt sich angeeignet hat, die jemand besitzen muss, der ein älteres Werk originalgetreu wiedergeben will. Druckfehler befinden sich bekanntlich auch in den sorgfältigst corrigirten Büchern; von den angegebenen Fehlern lassen sich jedoch nur wenige unter diese Kategorie fassen, und dem ein nicht alle als solche zu betrachten sind, wird nun in der durch noch gröbere Fehler bestätigt. Was wird der Leser dazu sagen, wenn wir constatiren müssen, dass der Herausgeber S. 8 zwischen Takt 1 und 5 beim Lesen des Manuscripts die Reihe verloren und folgende Stelle ausgelassen hat,

wenn ferner an einer anderen Stelle dem Herausgeber das umgekehrte Unglück passirt ist, dass er S. 17 (Takt 68) einen Takt zweimal copirt und diesen Fehler trotz der dadurch entstandenen Octaven nicht bemerkt hat!

Hiermit breche ich meinen Bericht ab. Ich glaube, dass die angeführten Dinge vollständig zur Beurtheilung der vorliegenden Ausgabe genügen werden. *H. Bellermann.*

Nachschrift des Herausgebers.

Mit obiger Recension gleichzeitig traf die IV. Nummer der von Herrn Eitner herausgegebenen »Monatshefte für Musik-Geschichte« bei mir ein, deren Inhalt diese Nachschrift veranlasst. In derselben befindet sich eine abermalige Anzeige der ersten Publication der »Denkmäler der Tonkunst« (eine andere war schon vor längerer Zeit in den Monatsheften erschienen). Es wird darin namentlich Bellermann's Ausgabe des Palestrina wegen der sorgfältigen Redaction herausgestrichen. Dr. Eitner wird also dem Herrn Bellermann gewiss nicht die Fähigkeit absprechen, seine Sweelinck-Ausgabe beurtheilen zu können.

Bei Carissimi's Oratorien findet Herr Eitner die Redaction reicht so ganz, und ein Mann, der Obiges von Sweelinck zu Stande brachte, sonne in solchen Dingen wohl als competent angesehen werden. Freilich, wenn er meint, es gehöre zu einer guten Redaction, beim Beibehalten der alten Handschrift die Farbe zu notiren, die Takte wegzulassen, dort hinzuzusetzen, den Orgelstücken ein Pedal anzuflicken u. dgl. m., so muss ich ihm allerdings Recht geben: denn derartige Künste verstehe ich so wenig wie mein Freund Bellermann. Als Herausgeber von Musikwerken sind wir Pedanten, welche auf Originaltreue und Sachschädlichkeit schwören, und wo uns die Quelle im Stiche lässt, nehmen wir nicht zu der Phantasie unsere Zuflucht. Aber die Herausgeber der Denkmäler merken sich gegenseitig die zweifelhaften Punkte an und helfen einander. Das Schicksal hat es gewollt, dass der schwierigste und unansehnlich der undankbarste Theil der Arbeit mir zufallen sollte, denn während bei Palestrina und Carissimi verschiedene zum Theil mit grösster Fleiss corrigirte Stimmendrucke zu Rathe gezogen werden können*), Casparin aber in einem nahezu correcten Kupferstiche vorliegt, ist man bei Carissimi und allen seinen Nachfolgern der nächsten hundert Jahre auf Copien von Lohnschreibern oder auf Bearbeitungen von Dilettanten, die für spätere Aufführungen angerichtet sind, angewiesen. Der Zustand dieser Handschriften ist Jedem bekannt, welcher einmal den Versuch gemacht hat, etwas davon zu edirren. Gelingt es, mehrere Copien desselben Werkes zu erlangen, so mehrt sich die Arbeit, aber die Ausbeute bleibt gewöhnlich gering. Beim Judicium Salomonis liegen mir zwei Handschriften vor, die kaum eine Note gemein haben; in der jüngeren ist Alles umgeschrieben und durch dieselbe kaum hin und da ein Schreibfehler der älteren zu berichtigen. Und so erheben sich bei jedem neuen Werke neue Schwierigkeiten. Dies ist es, wodurch die Herausgabe der nicht kirchlichen Vocalmusik von 1610—1770 eine so undankbare Arbeit wird. Warum macht nun Herr Eitner sein Urtheil über die Güte einer Redaction abhängig? Davon, dass er in der Ausgabe — Druckfehler**) bemerkt hat! Das macht ihn selbstredend gegen Alles, was er, wie aus seinen Bemerkungen klar hervorgeht, nicht versteht!

Missverständlich sollte er nachgerade allerdings sein, aber gegen sich selbst, gegen seine eigene unwissenschaftliche Art zu arbeiten. Die obige Recension ist in dieser Hinsicht lehrreich genug; ich füge ihr noch ein kleines Exempel aus einem andern Gebiete an. Dem letzten Jahrgange der »Monatshefte« ist ein »Verzeichniss neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis zum Jahre 1800 verfasst von Rob. Eitner« beigegeben. In dem »Verzeichniss der Componisten« findet man eine Reihe Namen aus Winterfeld's Geschichte des evangel. Kirchengesanges abgeschrieben, welche derselbe aber ausdrücklich als die Dichter von Liedern unbekannter Tonsetzer angiebt, was indessen Herrn Eitner nicht abhält im Handumdrehen in Componisten zu verwandeln! Es ist dies fast der ganze Dichterkreis des Freylinghausen'schen Gesangbuches, darunter die allbekannten Scheffler (Joh. Angelus), Dessler, Crasselius, Bernstein u. s. w., deren Namen und Lieder heute doch Jedermann kennt, der überhaupt etwas von der »Stille schon Pietisten« weiss.

Gelingt es Herrn R. Eitner mehrere solche Meisterstücke der »Musikforschung« zu Stande zu bringen, so dürften unsere Musiklexika gar stark bereichert werden und bald eine seltsame Gestalt annehmen. Möge er also nur munter fortfahren seiner trocken sein; wir können ihm die Versicherung geben, dass wir uns auch bereits in diesem Zustande befinden.

Wenn ich hier in der Mehrzahl spreche, so veranlasst mich dazu die persönliche Verdächtigung, welche der Herr Eitner gegen sich unterzeichnet beliebt hat. Er schreibt nämlich wie folgt: »Mit einiger Verwunderung sah ich [ich? Hr. B. oder Hr. S.?] die ganze Theilung der Ausgabe in Vocal- und Instrumentalwerke, da doch bekannt ist, dass die leitenden Persönlichkeiten der Sammlung die Instrumentalmusik für eine Verirrung der Kunst, ja man möchte sagen gar nicht für Musik halten. Wie stimmen mit den vorliegenden Sammlungen solche Ansichten überein? Oder sind die Compositionen von Corelli und Couperin etwa besser, als die von Haydn, Mozart und Beethoven? Die Herren werden uns am besten darauf antworten können.« Eine Collectivantwort zu geben, bin ich nicht

*) Leider bei Palestrina schwer zu erlangen sind.

**) Es werden drei Noten als Druckfehler angeführt. Von diesen sind aber zwei offenbar richtig! und auch die dritte ist kein Fehler. Demnächst mehr darüber.

aufgezählt. Was meinen verehrten Freund Bellermann anlangt, so wird derselbe, wie ich hoffe, in diesen Blättern noch oft zeigen, dass ihm auch das Wohl und Wehe des Judas [illegible] am Herzen liegt. Im Uebrigen handelt es sich hier um Ansichten, also gilt das Recht der Persönlichkeit, und was ich daher weiterhin bemerke, gilt nur für mich selbst. Ob Corelli's Compositionen Gesang sind, [illegible] Haydn, Beethoven etc.? So wenig, dass die Bezeichnung vielleicht [illegible] schon einen Grund [illegible] Haydn beizugeben wäre. Dem Verfasser obiger Fragen ist der Abschnitt über Händel's Instrumentalmusik im dritten Bande der Biographie wohl nicht zugänglich, auch von dem ersten Bande jenes Werkes hat er gewiss noch nicht den vierten Theil gelesen; sonst würde er [illegible] bei der Besprechung [illegible] Stelle gefunden haben, welche die hier [illegible] Stellung zu der Instrumentalmusik genügend aufgeklärt hätte. Ich bemerke also, aber gleichsam zum Ueberfluss: 1) ich habe die Instrumentalmusik nicht für eine [illegible] Kunst, sondern für wahre Musik; b) die Anordnung des Denkmälers entspricht einfach meinen Ansichten, [illegible] zwar [illegible] Unternehmungen, [illegible] bei diesem Werke möglich gewesen ist, [illegible] Rücksichten dem zu folgen, was mir für die Erkenntniss der Kunst und ihrer Geschichte [illegible] erspriesslich scheint. Kann da hier nicht ohne meine Erklärung Jeder wissen, [illegible] die Sache [illegible] betrachtet? Vielleicht erzählt uns der Verfasser ob[illegible] Worte einmal, wie er zum [illegible] das gerade Gegentheil von der Wahrheit abgelernt worden.

Chr.

Notiz zu G. Nottebohm's Beethoveniana.

In dem genannten Buch bei [illegible] Nottebohm's, deren letzte sich in Nr. [illegible] dieses Jahrganges [illegible] Musikal. Wochenblatt [illegible] Zeitung [illegible] ist eine [illegible] in Betreff einer Stelle der Beethoven'schen Sonate in A dur, Op. 69, für Clavier und Cello nicht zur Sprache gekommen, [illegible] wohl der Beachtung werth sein dürfte. Es ist hierzu das Hauptthema und dessen zweiter Theil vom Scherzo gemeint:

[illegible]

Der Bindebogen bei der wiederholten Note (Gis-Synkope) verbietet selbstverständlich einen Wiederanschlag, daher den Theile [illegible] dass der Componist einen Fingersatz [illegible] hat (der Fingersatz findet [illegible] Ausgaben der Sonate [illegible] vom Componisten selbst herrühren), der bekanntlich sehr wenige Stellen — [illegible] C moll und Es dur — mit Fingersatz versehen hat, [illegible] den Wiederanschlag der Schlussnote bedeutet, während [illegible] in der Cellostimme [illegible] und zwar mit [illegible] vorgetragen wird. Es drängt sich also hier die Frage auf: Was soll dieser Fingersatz bedeuten, wenn die Töne nur einmal gehört werden sollen, [illegible] Fingerwechsel nicht nothwendig ist, um Finger [illegible] Folge zu gewinnen?

Sollte man einen [illegible] oder ein Anderer [illegible] Aufschluss zu geben [illegible] wäre es [illegible] sehr zu wünschen, dass der Fingersatz in [illegible] Ausgaben der Sonate weggelassen würde, [illegible] Werke [illegible] einer Schönheiten [illegible] des sehr häufig wiederkehrenden Themas verliehen wird.

Kopenhagen, December 1875.

Anton Rée.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

— **Köln.** [illegible] die jüngste Aufführung des »Judas Makkabäus« von Händel in dem zweiten Abonnement-Concerte unserer Concertgesellschaft kann ich Ihnen leider nicht viel Erfreuliches melden. Mit der Besetzung der Soloparthieen konnte man sehr zufrieden sein, wenn es auch schade um Frau Sarel, der man trotz früherer nicht günstiger Erfahrungen die so alte Soparthie übertragen hatte. Die [illegible] Sopranpartie [illegible] Fräul. [illegible], den Tenor [illegible] Schwarz. Die Leistungen des Chores verriethen dagegen eine [illegible] Vorbereitung zu der Aufführung. Wenn man glaubt, dass mit den [illegible], durch welche die Chorproben [illegible] werden, [illegible] [illegible] kein Grund vorlag, schon das zweite Concert für den Judas Makkabäus zu bestimmen, man hatte, [illegible] Chorproben Zeit zu [illegible] die Aufführung desselben [illegible] vierten oder fünften Concerte verschieben können. So gilt [illegible] unserem Concert [illegible] dass man mit [illegible] ohne eine entsprechende Zahl von Proben die Aufführung eines Händel'schen Oratoriums wagen konnte. — Dort wo die Originalpartitur [illegible] Bearbeitung bei der Aufführung zu Grunde gelegt wurde, [illegible]. Zum [illegible] mag dies darin seinen Grund haben, dass [illegible] Aufführungen bei den Stimmen vorhanden waren, [illegible] der Originalpartitur [illegible] Stimmen [illegible] hat. Wenn man aber glaubt [illegible] Geschmack des Publicums mit der Benutzung der Originalpartitur [illegible], so ist dies ein Widerspruch in sich selbst. [illegible] Publicum [illegible] [illegible] kennen, und das kann es nur dann, wenn [illegible] Werk nach der Originalpartitur [illegible]. Wenn aber das [illegible] nicht vor das Forum des Publicums, sondern [illegible] gehört, dann muss man aber auch die Rücksicht auf das Publicum aus dem Spiel [illegible] Zeit [illegible] Originalpartitur [illegible] Aufführung [illegible] — Der [illegible] Verein hat [illegible] weder [illegible] Der Umstand, dass [illegible] Vereinigung [illegible] Vereinsconcerte stattfand. Die Aufführung des Chores »O [illegible]« von [illegible] und der Motette »Gottes Zeit [illegible]« von Bach war [illegible]. Hoffentlich wird [illegible] Aufführung [illegible] Vereins [illegible] Thätigkeit [illegible]. Ich füge für heute nur noch die Bemerkung bei, dass die Leitung des Vereins, welche bei dem [illegible] Herrn [illegible] übertragen worden ist.

— **Stuttgart.** [illegible] auch Stuttgart seine Beethovenfeier [illegible] Theater wurde am 15. [illegible] gegeben [illegible] Beethoven'scher Musik [illegible] der Abonnement-Concerte [illegible] folgendem Programm: 1) [illegible] der Oper [illegible] 2) [illegible] Adelaide [illegible] 3) Violinconcert [illegible] 4) [illegible] Symphonie. [illegible] Concert [illegible] — Am 19. Dec. [illegible] Beethoven-Concert veranstaltet. Programm: 1) Ouverture [illegible] 2) [illegible] 3) Romanze für Violine (G dur) [illegible] 5) Andante für [illegible] Sonate Op. [illegible] 7) [illegible] Trio [illegible] Violine und Cello [illegible] Op. 1. — [illegible] Kirchenmusik [illegible] Beethoven's [illegible] Aufführung seiner C dur-Messe und des Mozart'schen Requiem [illegible] Hofkapelle [illegible] Symphonie [illegible] des Vereins [illegible].

— **Oldenburg.** Das zweite Concert der grossherzoglichen Hofkapelle brachte am 1. Dec. folgendes Programm: Ouverture zu der Oper »Joseph in Egypten« von Méhul. [illegible] aus dem Schauspiel [illegible] von [illegible] Männerchor und Orchester componirt von [illegible]. Ouverture zu »Figaro« von Mozart. [illegible] für Männerchor und Orchester von [illegible] Nr. [illegible] Beethoven. Unter diesen Werken [illegible] neues Werk [illegible] welches zunächst [illegible] Theater [illegible] aber in der jetzigen Bearbeitung sich als ein vorzügliches Werk für den Concertsaal bewähren [illegible]. Wir sind [illegible] Hören nicht [illegible] über dieses Werk [illegible] poetische [illegible] das Ganze erfüllt, die Sorgfalt der ganzen Arbeit, [illegible] der Anordnung des Orchesters [illegible] Abwechselung [illegible] Publicum [illegible] gefunden hat. Ein [illegible] Werk [illegible] deutsches Requiem [illegible] Brahms [illegible] Concerte [illegible]

Singvereins. Dieses Werk ist bereits als eines der bedeutendsten der Neuzeit öffentlich anerkannt. Die Wirkung der Aufführung war eine dem Werke angemessene, eine mächtig erhebende. [illegible] Frau Catharina Engel, welche die Sopransolopartie übernommen hatte, [illegible] als Sängerin an [illegible] und tiefer Empfindung die Schönheit und Bedeutung des Gesanges zu bringen versteht. Die Aufführung war im Ganzen eine sehr gelungene.

ꝛc **Prag.** [illegible] Die vergangene Woche war natürlich Beethoven geweiht. In erster Reihe erwirbt Kapellmeister [illegible] eingehende Anerkennung, denn [illegible] Leben [illegible] Beethoven'sche Orchesterstücke [illegible]. Das Programm bestand aus der grossen Leonoren-Ouverture, der achten Symphonie und dem Violinconcert, welches von Prof. [illegible] in [illegible] Weise vorgetragen wurde. — [illegible] Florentiner Quartett unter Jean Becker's Leitung [illegible] Beethoven [illegible] Concerte [illegible] Wien oder anderwärts [illegible] ganzen Cyklen von Soiréen [illegible] das Geschäft machen [illegible] Beethoven [illegible] Geburtstage Beethoven's ein Concert, in welchem [illegible] Prolog, und [illegible] Nummern [illegible] Serenade [illegible] Orchester [illegible] Concert für Contrabass [illegible] Oboenconcert von Spindler und Händel [illegible] Beethovenfeier [illegible] — Auch das Theater [illegible] Aufführung »Fidelio« [illegible] von Beethoven'schen Werken [illegible] Kapellmeister [illegible] Oper und erweist sich [illegible] des Publikums und der Kritik [illegible] Concert [illegible] zu verdanken haben wird.

ꝛc **Hamburg.** [illegible] Am [illegible] Dec. gab der Cäcilien-Verein unter Leitung seines trefflichen Dirigenten Herrn Carl Voigt sein erstes diesjähriges [illegible] Concert. Das Programm bestand aus [illegible] Chorl[illegible] Haydn's [illegible] Damiani, Viardot und Mozart [illegible] Schumann und Mendelssohn. Nach dem [illegible] Haydn'sche [illegible] »Gott erhalte Franz den Kaiser« [illegible] »Deutsch[illegible] über Alles« [illegible] Der Verein [illegible] Lieder [illegible] Zuhörerschaft [illegible] — [illegible] Aufführung des [illegible] Männergesang-Vereins [illegible] Cantate von Franz Wüllner zu hören. Das Werk [illegible] Beifall [illegible] Vereins [illegible] Werk zur Aufführung zu bringen [illegible] Männergesang-Vereinen [illegible] — Vom Theater können wir nicht viel Neues berichten. [illegible] Prof. [illegible] Meyerbeer's Propheten zur Freude des [illegible] Publikums [illegible] Eine neue Oper [illegible] Hamburg [illegible] Sängerin [illegible] Fräulein [illegible] im nächsten Berichte [illegible]

gezeigt habe. — Ein Concert von der Frau Mittinger [illegible] fand noch statt, war aber so, dass es nicht der Rede werth ist.

ꝛc **Hamburg.** [illegible] Am Vorabend des [illegible] hundertjährigen Geburtstages Beethoven's, also am 16. Decbr., fand das Concert der philharmonischen Gesellschaft statt und bestand das Programm aus [illegible] Beethoven'schen Compositionen. Die Eroica-Symphonie [illegible] eröffnete [illegible] Concert [illegible] in Hamburg so [illegible] Orchester [illegible] Beethoven [illegible] Leonoren-Ouverture [illegible] Dirigenten Herrn [illegible] Gebirtstag [illegible] Clara Schumann [illegible] Concert [illegible] Op. 61 [illegible] Theater [illegible] Concert [illegible] Lieder »Ein hohes Bild [illegible]« [illegible] Frau Schumann [illegible] Concert [illegible] Orchester [illegible] — Am 17. Decbr. fand auch im Stadttheater eine Feier von Beethoven's Geburtstag statt, an welcher »Fidelio« [illegible] Weise in Begleitung von [illegible] Weihnachts-Ballet. Wenn auch [illegible] Oper [illegible] Publikum [illegible] »Fidelio« [illegible] Theater [illegible] Leonoren-Ouverture [illegible] Fidelio [illegible] Orchester [illegible] Operette [illegible] Oper [illegible] Gebilde.

ꝛc **Hamburg.** Dem sicheren Vernehmen nach hat das philharmonische Comité [illegible] Vorschlag gemacht zur Vergrösserung [illegible] Orgel [illegible] Concertorgel [illegible] Hoffnung [illegible] Musikhalle [illegible]

Titel und Inhaltsverzeichniss zu diesem Jahrgange werden bei der nächsten Nummer erfolgen.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

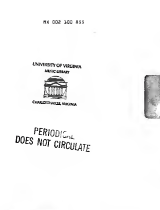


image
not
available